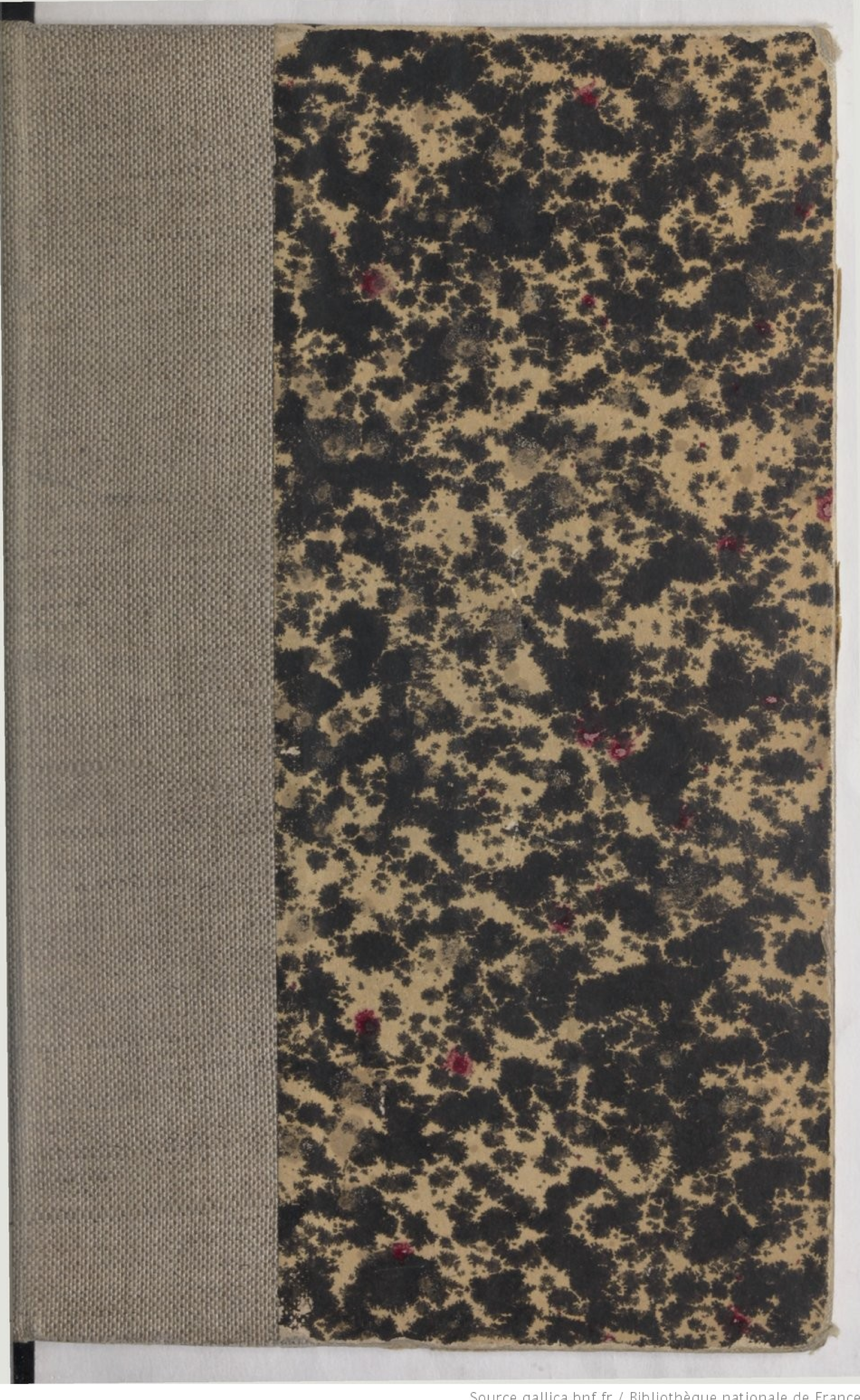
Essai sur la critique d'art, ses principes, sa méthode, son histoire en France, par A. Bougot,...









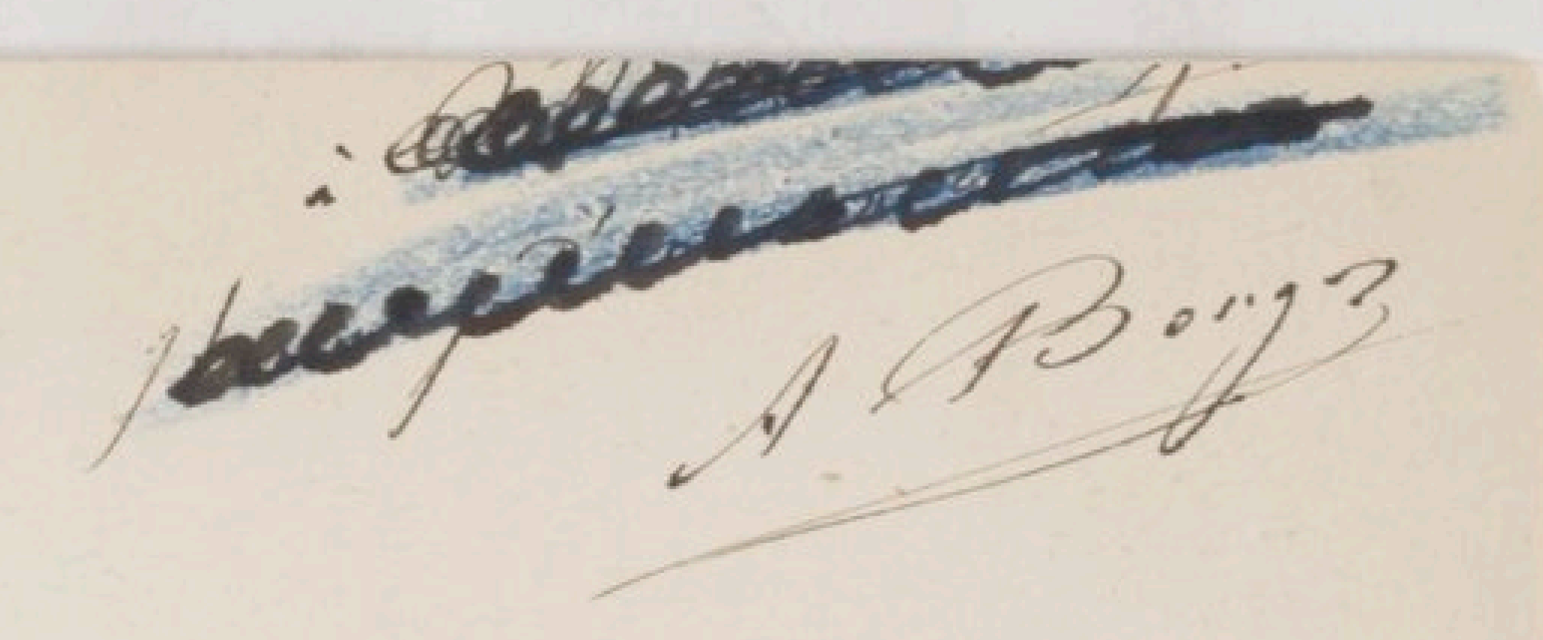
ESSAI

SUR

LA CRITIQUE D'ART

SES PRINCIPES — SA MÉTHODE — SON HISTOIRE
EN FRANCE

Coulommiers. — Typographie Albert PONSOT et P. BRODARD.



ESSAI

SUR

LA CRITIQUE D'ART

SES PRINCIPES — SA MÉTHODE — SON HISTOIRE EN FRANCE



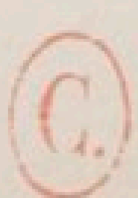
PAR

A. BOUGOT

Ancien élève de l'École normale supérieure,
Professeur au lycée Henri IV.



PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79



ERRATA.

PAGE	7	ligne	23	lisez :	*laisser voir*	au lieu de :	*laisser.*
—	12	—	4	—	*la*	—	*le.*
—	16	—	12	— (note 1)	*correction*	—	*concision.*
—	18	—	1	—	*Parrhasius*	—	*Parrhesius.*
—	23	—	10	—	*le critique*	—	*la critique.*
—	40	—	21	—	*au critique*	—	*ou critique.*
—	63	—	21	—	*Titien et Veronèse*	—	*Titien et Venise.*
—	80	—	7	—	*la reconnaissons*	—	*le reconnaissons.*
—	80	—	18	—	*la comparer*	—	*le comparer.*
—	87	—	4	—	*éclatante, elle...*	—	*elle...*
—	119	—	6	—	*et que le dessous*	—	*et le dessous.*
—	127	—	1	—	*de riches tons orangés.*	—	*d'autres tons orangés.*
—	127	—	11	—	*vides multipliés*	—	*vides multipliées.*
—	130	—	2	—	*si l'une est née de l'autre*	—	*si l'un est né de l'autre.*
—	151	—	3	—	*du moins l'esprit*	—	*de même l'esprit.*
—	156	—	3	— (note 2)	1693	—	1698.
—	157	—	8	—	1663	—	1668.
—	158	—	20	—	1676	—	1678.
—	163	—	12	— (note 1)	1749	—	1747.
—	163	—	21	—	1698	—	1690.
—	168	—	23	—	*au suivant*	—	*au savant.*
—	168	—	5	—	*un peu sèches*	—	*un sèches.*
—	178	—	1	—	*ni avec l'utile ni avec le but moral*	—	*ni avec l'utile.*
—	178	—	1	—	*délecte*	—	*dilecte.*
—	182	—	23	—	*et en vue*	—	*et non.*
—	186	—	7	—	*vénération*	—	*perfection.*
—	191	—	12	—	1672	—	1673.
—	196	—	3	—	XVIIIe	—	XVIIe.
—	203	—	19	—	*sérieuses*	—	*curieuses.*
—	208	—	6	—	*mais peut-être par pauvreté et*	—	*moins peut-être par pauvreté que.*

ESSAI

SUR

LA CRITIQUE D'ART

SES PRINCIPES — SA MÉTHODE — SON HISTOIRE
EN FRANCE

INTRODUCTION

Vasari expliquant pourquoi Florence a produit des hommes parfaits dans tous les arts et spécialement en peinture, énumère trois causes : le besoin de travailler pour vivre, un certain amour de gloire et d'honneur, et « enfin la critique forte et répétée : car l'air du pays fait des esprits libres par nature qui ne peuvent se contenter des ouvrages simples et médiocres, et qui ont égard au bon et au beau plutôt qu'au nom de l'auteur [1]. » De nos jours, l'opinion de beaucoup de personnes, surtout des artistes, sur la critique est loin d'être la même ; non-seulement on ne lui reconnaît pas une heureuse influence sur l'art, mais peu s'en faut qu'on ne voie en elle une cause, ou tout au moins un symptôme de décadence.

1. Cité par Taine, *Philosophie de l'art*, p. 169.

D'un autre côté, si on lit ces nombreux écrits publiés à notre époque sur les arts, on ne peut se défendre souvent d'une certaine prévention contre la critique. Sans parler de ses pretentions à la haute direction sur l'art contemporain, du ton léger et impertinent avec lequel elle renvoie les artistes à l'école, de ses dédains injurieux, de ses animosités visiblement outrées, on est tout surpris de voir qu'elle est fort peu d'accord avec elle-même; c'est une diversité infinie de doctrines et de sentiments. L'un fait bon marché des principes; l'autre s'égare dans des considérations vagues et flottantes sur le beau, sur le rôle de l'art; ici l'idéal est tout; là il est bafoué sans pitié, relégué au nombre des chimères que l'esprit humain a enfantées. Parmi ceux qui reconnaissent la nécessité d'un idéal, les uns le veulent religieux, les autres philosophique, social, humanitaire; l'idéal antique et l'idéal moderne ont chacun leurs partisans qui ne semblent pas disposés à s'entendre. Selon qu'on passe d'un auteur à un autre, c'est la partie poétique d'une œuvre qui est plus appréciée que la partie technique ou réciproquement. Ceux-ci expliquent hardiment toutes les manifestations de l'art par l'histoire; ceux-là ne veulent expliquer par l'histoire qu'une partie de l'art, la plus superficielle et la plus mobile; de méthode, il n'en existe pas; tantôt on juge, d'après une théorie toute faite, une œuvre qu'on n'a ni étudiée ni comprise; tantôt on n'a de confiance que dans le sentiment, dans l'impression momentanée et fugitive; un tableau a charmé notre premier regard par des qualités quelquefois accessoires ou vulgaires; nous nous empressons de le proclamer

un chef-d'œuvre; un autre nous a choqué par de légers défauts, rachetés d'ailleurs par des beautés de premier ordre; au lieu de réformer notre premier jugement, nous ne nous occupons qu'à le justifier à nos propres yeux.

D'où vient cette anarchie qui déconsidère la critique d'art et trouble les esprits les mieux disposés à reconnaître ses droits? C'est que, sans doute, la critique n'est pas ce qu'elle doit être; c'est qu'elle n'est pas assez instruite ou qu'elle manque d'une bonne méthode, peut-être pour les deux motifs à la fois. Quelles sont donc les connaissances nécessaires pour juger une œuvre d'art, et comment en tirer le meilleur parti possible ? Tel est l'objet de notre étude.

Elle se divise naturellement en deux parties : l'une toute théorique, l'autre historique. Dans la première, nous essaierons de montrer les rapports de la critique avec l'esthétique, pure ou appliquée, avec la technique, avec l'histoire de l'art; nous tenterons de déterminer la méthode la plus capable de nous préserver des préventions et de l'erreur; nous nous demanderons quelles sont les qualités nécessaires pour bien appliquer cette méthode. La seconde partie, destinée à confirmer la première, sera le récit des tâtonnements de la critique d'art en France depuis son origine au XVII[e] siècle jusqu'à nos jours. L'une et l'autre, pensons-nous, nous conduiront à la même conclusion : c'est que pour bien juger d'une œuvre d'art, il faut la considérer tour à tour avec les yeux d'un philosophe, d'un artiste, d'un poëte et d'un historien.

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE PREMIER

DÉFINITION.

La critique est, dans son sens le plus général, l'art de juger les œuvres de l'esprit. Or ces œuvres sont de deux sortes : les unes s'adressent, pour ainsi dire, directement à notre raison et à notre imagination ; entre elles et nous, il n'y a d'autre intermédiaire que le langage ; si elles évoquent en nous des images, c'est en nous les rappelant plutôt qu'en nous les présentant : si elles nous inspirent la pitié et la terreur, c'est plutôt en tournant notre pensée elle-même vers des objets capables de nous attendrir et de nous effrayer, qu'en mettant sous nos yeux des scènes de désolation et de désespoir ; ce sont celles que nous désignons sous le nom commun de littérature. D'autres emploient, pour faire impression sur notre esprit, une langue spéciale, qui n'est plus composée avec des

éléments abstraits, comme les lettres de nos mots, mais avec des formes, des couleurs ou des sons, sorte d'alphabet vivant et concret que l'homme emprunte à la nature; ce sont les œuvres d'art. Depuis longtemps la critique s'exerce sur les différents genres littéraires; tantôt c'est une simple étude de mots et de style où il s'agit soit de comparer la langue d'un écrivain avec les habitudes grammaticales d'une société et d'une époque, soit d'en montrer les rapports délicats et multiples avec les idées mêmes qu'elle exprime et l'objet de l'ouvrage; tantôt c'est un jugement raisonné sur le dessein même de l'auteur, ou les moyens qu'il a choisis de préférence pour nous plaire ou nous instruire; tantôt c'est une analyse des mœurs, des opinions et des goûts de toute une époque, à propos d'une œuvre toute pénétrée de l'esprit contemporain. La critique littéraire est devenue un genre; ici modeste au point de se dire la dernière venue et de s'excuser d'usurpation [1], là, audacieuse au point de donner ses caprices pour des lois inviolables, elle s'est à elle-même circonscrit un domaine dont elle jouit sans conteste. Il n'en est pas tout à fait ainsi de la critique d'art : elle n'est ni généralement reconnue ni suffisamment définie. Il importe de la définir tout d'abord; nous essaierons de montrer ensuite qu'elle est légitime.

Son premier objet, comme celui de toute critique, quelque nom qu'elle puisse porter, est d'*expliquer* l'œuvre soumise à son épreuve. Or, ces explications

1. Voir le discours de M. Villemain sur la critique.

sont de plusieurs sortes : ou elles portent sur l'œuvre elle-même considérée isolément, ou elles cherchent à la rattacher à tout un ensemble de faits, climat, race, époque, milieu, qui, pour être extérieurs à l'œuvre, n'en ont pas moins contribué à la marquer d'une empreinte particulière. Montrer, par exemple, que dans une cathédrale gothique, il n'est point de membre ni de forme qui ne réponde à une nécessité de la construction; que si les piliers sont grêles et légers, c'est que la poussée des voûtes est reportée sur d'autres points d'appui; que, si les murs, au lieu de présenter une masse compacte et continue, s'évident et s'ouvrent au point de n'être plus qu'une simple *ossature*, c'est qu'ils sont suppléés, dans leurs fonctions de supports, p ar ls contre-forts et les arcs-boutants; montrer que dans un tableau les parties sont disposées de telle sorte qu'elles ne peuvent donner lieu à aucun jour de reflet [1]; que les groupes sont reliés entre eux par tel artifice; que telle draperie, telle fabrique, ne sont là que pour faire reculer un second ou un troisième plan; que tel accident de terrain a été imaginé par l'artiste pour cacher ou pour laisser à un ou plusieurs des personnages une partie de la scène principale; ce sont là des explications de la première espèce. Au contraire, si je fais voir que le choix d'un sujet, d'un type, d'une couleur, a été déterminé par l'imitation, par l'influence prédominante d'une école, par une manière de voir ou de

1. C'est l'observation de P. Mignard, à propos de la Sainte-Famille de Raphaël qui est au Louvre. — Voir Félibien, 4e conférence de l'Académie de peinture.

sentir propre à l'artiste; si j'étudie un temple antique, le Parthénon, par exemple, pour découvrir le rapport de ses lignes, de ses formes géométriques, de ses divisions, de ses ornements même avec les instincts, l'intelligence d'une race, les institutions d'un peuple [1], j'aborde un autre genre d'explications qui rentre également dans le domaine de la critique.

Expliquer est déjà une vaste tâche qui demande beaucoup de sagacité et d'étude. Ce n'est pas cependant la seule que s'impose la critique. Elle doit apprécier, et, dans une certaine mesure, classer l'œuvre dont elle a entrepris l'examen. Que servirait, en effet, d'avoir, pour ainsi dire, démonté un ingénieux mécanisme si nous ne pouvions nous prononcer sur la valeur de chaque pièce et de l'ensemble, si nous ne savions, au milieu de l'infinie variété des œuvres d'art que les siècles nous ont léguées et que chaque jour voit éclore, assigner, au moins vaguement, une place à l'objet de notre admiration?

Une œuvre est-elle belle ou sublime? n'est-elle qu'agréable et jolie? Dans ce Musée idéal que chaque âge agrandit et prolonge, où mettrons-nous tel tableau sortant de l'atelier, ou fortuitement retrouvé parmi les débris du passé? Sera-ce au salon d'honneur, avec les peintures qui nous semblent le dernier effort du talent et du génie, ou dans ces galeries plus modestes qui recueillent des toiles charmantes encore, mais d'un ordre moins élevé? Dirons-nous que c'est un rien délicieux ou un admirable chef-d'œuvre? S'il

1. Voir Boutmy, *Philosophie de l'architecture en Grèce.*

s'agit de sculpture, faut-il invoquer les souvenirs de la Grèce ou de la Renaissance? est-ce le ciseau de Michel-Ange ou simplement celui de Falconet qui nous est rendu? Si la réponse à ces sortes de questions ne doit pas être dictée par le caprice individuel ou l'engouement passager de la foule, elle appartient à la critique.

Une étude attentive et circonspecte de l'œuvre, un jugement motivé, tel est donc, à proprement parler, le domaine de la critique d'art. Elle diffère, comme on le voit, et de l'histoire de l'art et de l'esthétique. L'esthétique considère le beau en lui-même, ou l'art comme une manifestation particulière du beau; elle peut emprunter à la critique ses exemples; mais par sa nature et sa définition même, elle reste dans la région des principes; la critique d'art n'est pas plus l'esthétique que la satire des mœurs n'est la morale, ou que l'éloquence n'est la logique. Il y a, entre ces deux genres, toute la distance qui sépare la théorie de l'application. Il est bien vrai que le critique d'art peut traiter et traite quelquefois les questions d'esthétique pure; mais, s'il le fait, c'est plutôt comme philosophe que comme critique. Les genres ne sont jamais tellement séparés qu'ils ne peuvent se mêler et se confondre. Quant à l'histoire de l'art, son principal objet est d'étudier les transformations de l'art à travers le temps, de saisir les symptômes, de démêler les causes de progrès ou de décadence, de grouper les choses et les hommes, de classer l'œuvre dans la vie de l'artiste, et marquer la place de l'artiste lui-même dans le développement général de l'art; enfin de rattacher

la philosophie de l'art à la psychologie de l'homme et des peuples, en montrant que tel idéal, commun à tout un groupe, n'a pu être conçu que par telle société à tel moment, et sous l'influence de telles circonstances. L'histoire de l'art ne saurait évidemment s'abstenir d'apprécier les œuvres, non plus que l'histoire politique ne saurait s'interdire tout jugement sur les hommes; mais avant tout, elle constate des faits, les réunit, et cherche à dégager les lois qui les régissent. La critique d'art ne fixe guère le regard, en un même instant, que sur une seule œuvre et sur une seule époque. Si, de l'examen d'une œuvre isolée, elle passe à des considérations générales sur les conditions les plus favorables à l'art, elle n'est plus, à parler rigoureusement, la critique; elle usurpe le rôle de l'histoire. On ne saurait non plus confondre la critique d'art avec la critique littéraire; les procédés et les méthodes sont souvent les mêmes; mais les objets sur lesquels l'une et l'autre s'exercent diffèrent essentiellement. Le signe de l'idée prend dans l'art une importance considérable; par lui-même, il doit intéresser les yeux ou l'oreille. Ce fait seul place la critique dans de nouvelles conditions; des connaissances spéciales sont nécessaires pour apprécier la valeur du signe, et saisir son rapport avec l'idée.

En résumé, la critique d'art se propose d'expliquer et d'apprécier les œuvres d'art; elle est distincte de l'histoire de l'art, de l'esthétique et de la critique littéraire; aussi n'hésitons-nous pas à en faire un genre, si ce nom est dû à tout ensemble de pensées qui ne rentre dans aucune division connue.

CHAPITRE II

UTILITÉ DE LA CRITIQUE D'ART.

On ne songerait peut-être pas à contester les droits de la critique, si elle n'avait la prétention de motiver ses éloges ou ses blâmes. En effet, ce serait vouloir condamner le lecteur d'un livre ou le spectateur d'un tableau, par exemple, à une muette admiration ou à de silencieuses antipathies. Or un public, quel qu'il soit, ne saurait se résigner à une pareille abdication. Ce qui déplaît dans la critique, c'est qu'elle analyse ses sentiments, c'est qu'elle veut comparer les œuvres, au risque de froisser l'amour propre des artistes ou de détruire de chères illusions; c'est qu'elle est raisonneuse, si l'on peut dire, et que le raisonnement nous paraît incompatible avec le plaisir esthétique. Il faut l'avouer cependant : il n'y a rien là que de conforme aux lois de notre esprit; notre curiosité une fois éveillée, nous éprouvons le besoin invincible d'examiner; notre pensée oscille, pour ainsi dire, de l'œuvre à notre âme, pour découvrir, s'il est possible, le

secret de cette nouvelle émotion. Si le plaisir ne répond point à notre attente, nous cherchons en nous ou dans l'œuvre la cause de cette déception, et quand nous croyons l'avoir trouvée, nous ne saurions le cacher ni à nous ni aux autres[1]. Il en est de même de l'admiration; l'enthousiasme se refuse quelquefois à la recherche des causes qui l'ont produit; il semble que toute discussion doive gâter nos jouissances; nous hésitons à nous approcher, comme si notre souffle pouvait ternir l'éclat qui nous séduit; néanmoins, ce premier instant passé, après avoir rendu à l'œuvre ce dévot hommage, la réflexion reprend ses droits : nous sentons que si l'œuvre est vraiment belle, l'analyse, loin de dissiper le charme, le rendra plus puissant; on ne gaspille pas un trésor pour le compter pièce à pièce. La critique ne naît donc point d'une curiosité profane ou factice; l'art n'est point cette image mystérieuse de Saïs dont on ne pouvait soulever le voile [2]; il appelle au contraire le regard. Pour supprimer le raisonnement et l'examen, il faudrait réformer notre esprit ou décréter l'abolition de l'art qui nous invite ainsi à la réflexion.

Mais de quel droit, dira-t-on, quelques hommes prennent-ils la parole, en se substituant ainsi au public? N'est-ce pas un étrange dessein que de vouloir enseigner aux autres ce qu'ils doivent penser? Chacun

1. Voir Cousin, *Du Vrai, du Beau et du Bien :* « Si la réflexion s'ajoute à l'amour, si elle trouve que l'objet aimé est digne en effet de l'être, elle le fortifie; loin de couper ses ailes divines, elle le développe, elle le nourrit, comme dit Platon ; » p. 180 de l'édit. 1872.

2. Plutarque, *Traité d'Isis et d'Osiris*, § 9 : Τὸ δ' ἐν Σάει τῆς Ἀθηνᾶς, ἣν καὶ Ἶσιν νομίζουσιν, ἕδος ἐπιγραφὴν εἶχε τοιαύτην· ἐγώ εἰμι πᾶν τὸ γεγονὸς καὶ ὂν καὶ ἐσόμενον, καὶ τὸν ἐμὸν πεπλὸν οὐδεις πω θνητὸς ἀπεκάλυψεν.

peut être juge, soit; mais où est le mandat de ce tribunal qui veut éclairer les juges véritables et naturels? La critique ne saurait accepter cette objection; il n'est point de genre, en effet, qui n'ait la prétention avouée ou tacite d'instruire les lecteurs. L'histoire juge les hommes et les peuples; si on l'accusait d'usurpation, ne répondrait-elle pas que la science et l'étude constituent un droit, et qu'après tout, au lieu de détruire les pièces du procès, elle les recueille elle-même et les met sous nos yeux? La philosophie ne s'engage-t-elle pas également à nous mettre sur le chemin de la vérité, et même quelquefois à nous mener jusqu'à ce but, si avidement poursuivi, si obstinément trompeur? D'où vient donc qu'on ne lui reproche pas de jouer notre rôle et d'accomplir notre tâche? C'est que, sans doute, nous reconnaissons une certaine compétence à l'étude et au talent; c'est qu'il y aurait folie, ne pouvant toujours et en tout nous guider nous-mêmes, à repousser ceux qui s'offrent pour guides. On ne saurait refuser à la critique les mêmes priviléges; elle nous dit ce qu'elle voit et ce qu'elle pense; mais elle ne nous empêche ni de voir, ni de penser par nous-mêmes; en démêlant ses idées, elle cherche à éclaircir les nôtres; elle ne nous force point à jurer sur la parole d'un maître; si elle prend une forme doctorale, c'est pour s'exprimer avec plus de méthode, non pour s'imposer avec plus de force; en un mot, elle ne s'arroge que des droits toujours reconnus à la logique et à l'expérience.

Ces remarques s'appliquent à toute espèce de critique, mais plus particulièrement à la critique d'art.

L'œuvre d'art, en effet, est moins accessible au public que l'œuvre littéraire. Ce sont les poëtes et les écrivains qui font notre éducation ; ce sont eux que nous avons appris, dès l'enfance, à goûter et à comparer ; nos premières idées sur la vie, sur le monde, c'est chez eux que nous les avons puisées ; chacun même de nous, dans la mesure de ses forces, a tenté plus ou moins de les imiter. La foule elle-même se familiarise dans nos théâtres, où elle est attirée par l'attrait de la mise en scène et le besoin d'émotions, avec les choses de l'esprit. Il y a enfin une littérature populaire, bien plus comparable à la littérature élevée et sérieuse, que ne l'est l'imagerie aux chefs-d'œuvre de l'art. On a remarqué les aptitudes du peuple à saisir les beautés et les fautes ; plus savante que les marquis de Molière, la foule n'a pas toujours besoin d'être avertie par l'acteur des endroits « où il faut faire le brouhaha [1]. » Il n'en est pas tout à fait de même des arts d'imitation ; nous sentons vaguement qu'il nous manque une règle pour juger ; beaucoup avouent qu'ils n'ont pas assez vu, ni assez comparé [2] ; si nous distinguons un tableau ou une statue, c'est souvent pour des qualités qui n'ont rien de pittoresque ni de plastique ; une conception ingénieuse nous charmera plus que la correction du dessin et l'entente des couleurs. Quant à la foule, on sait comment elle apprécie les œuvres d'art ; ce qu'elle admire, dans un tableau, par exemple, c'est une anecdote, c'est une

1. Molière, *Les Précieuses*, sc. x.
2. Sainte-Beuve, tome X des *Nouveaux Lundis*, art. sur MM. de Goncourt : « Je me sens peu juge en matière d'art, n'ayant pas eu en ma vie assez d'occasions de regarder et de comparer... »

scène pathétique, c'est un drame d'intérieur, c'est un accident comique de la vie commune. L'exécution lui paraît meilleure à proportion qu'elle se rapproche le plus du trompe-l'œil [1]. Cette inexpérience des uns, cette ignorance des autres suffisent pour justifier les prétentions de la critique d'art, à guider le public et à l'éclairer. Il serait étrange, en effet, de reconnaître les services de la critique, quand elle s'exerce sur les objets de notre compétence, et de les nier, quand elle supplée à une éducation mal faite, ou se substitue à des sens peu exercés.

Une autre considération nous mène à des conclusions semblables. Une œuvre littéraire est déjà, par elle-même, une analyse : les idées succèdent aux idées, et chacune vient à son tour subir l'épreuve de notre jugement. Dans un tableau, tous les éléments, perçus en même temps par l'œil, concourent à une impression unique ; mais il faut séparer ces éléments divers pour apprécier la valeur de l'œuvre et le talent de l'artiste. Or la multiplicité des détails déroute une attention novice ; le jugement ne sait à quoi se prendre dans cette diversité de formes et de couleurs. La critique promène successivement notre attention sur chaque partie ; elle nous aide à nous reconnaître, elle nous traduit l'art dans la langue plus analytique de la

1. Cette observation a été souvent faite par les critiques, entre autres par Thoré (*Salon de* 1863). Il prétend même que la foule est moins attirée par le *sujet*, que par la vulgarité même du style, l'exactitude minutieuse, mais insignifiante de la représentation. Suivant Thoré il y aurait deux goûts à propos des œuvres d'art : l'un, celui de la foule, qui après avoir compté les feuilles des plantes en pot sur les fenêtres de Willem Miéris, s'écrie : Quel chef-d'œuvre ! l'autre, celui des connaisseurs véritables, qui devant un vase de Chardin ou une tête peinte par Rembrandt s'écrient : « Tiens, ils ont vu comme ça ! »

littérature ; elle explique le texte, pour ainsi dire, afin de nous montrer de combien de beautés particulières se compose la beauté d'ensemble, qui a ravi d'abord notre admiration.

On sait quelles sont les préventions et les répugnances des artistes à l'endroit de la critique. Cependant ils sont obligés, eux aussi, de reconnaître les droits et l'utilité d'une critique équitable et savante. Ils ne se contentent pas de l'enthousiasme souvent inopportun de la foule et s'écrieraient volontiers avec Zeuxis : « Ces gens n'ont d'éloges que pour la boue du métier [1]. » Ils veulent une admiration fondée sur de bonnes raisons, au risque de rencontrer une froideur motivée. On citerait tel artiste qui, mécontent d'être injustement préféré à l'antiquité, prit la défense de l'antiquité contre ses propres admirateurs [2]. Que

1. Lucien, *Zeuxis ou Antiochus* (traduct. Talbot) : « Allons, Micion, dit-il à son élève, roule cette toile et reportons-la chez nous, ces gens-là ne louent que la boue du métier ; ils ne se soucient pas de l'essence même du beau, de ce qui fait l'art réel ; le talent de l'exécution disparaît à leurs yeux devant la singularité du motif. »

Lucien ajoute : « ὁ μὲν οὖν Ζεῦξις οὕτως, ὀργιλώτερον ἴσως. *Ainsi parla Zeuxis, avec trop de colère peut-être.* » C'était en effet un peu la faute de Zeuxis, si le sujet charmait plus les spectateurs que le talent de l'exécution ; il ne faut point choisir un motif singulier, quand on ne veut pas que le premier regard soit pour le motif. Le peintre aurait dû attendre que le premier moment de surprise fût passé ; sans doute les spectateurs auraient admiré « la concision exquise du dessin, l'heureuse combinaison des couleurs, les effets de saillie et d'ombre ménagés avec art, le rapport exact des parties avec l'ensemble, l'harmonie générale. »

2. Pigalle. « Arrivé à Paris avec un de ses chefs-d'œuvre (la statue de Mercure), Pigalle, à l'invitation de plusieurs artistes habiles, l'exposa dans son atelier à l'examen des amateurs. Un jour qu'un grand nombre de personnes étaient venues pour le voir, un étranger, après l'avoir examiné avec la plus grande attention, s'écria : « Jamais les anciens n'ont rien fait de plus beau ! » Pigalle qui, sans se faire connaître, écoutait les jugements divers que l'on portait sur son ouvrage, s'approche de l'étranger et lui dit : « *Monsieur, avez-vous bien étudié*

d'artistes, d'ailleurs, sont descendus au rôle de critiques! et nous ne saurions nous en plaindre : ils ont avoué par là que l'examen, loin de nuire aux beaux-arts, ne peut que leur rallier des sympathies plus sérieuses. Lorsque les membres de l'Académie de peinture, au XVII[e] siècle, étudièrent chacun à leur tour un tableau de maître dans des conférences publiques, ils croyaient sans doute former le goût de la nation et servir la cause de l'art. De nos jours, la critique est sortie plus d'une fois des ateliers : tant d'ouvrages écrits par des artistes sur les beaux-arts, ne déclarent-ils pas que, pour bien voir, il faut apprendre à voir, et que cet apprentissage demande un guide éclairé ou une raison attentive, ou, pour mieux dire, les deux à la fois? Et que trouvons-nous dans ces ouvrages, sinon une étude de toutes ces convenances délicates qui sont insaisissables au premier coup d'œil, tout à fait perdues pour l'enthousiasme irréfléchi et qu'il faut cependant comprendre pour admirer dignement une œuvre d'art.

On a dit et l'on répète quelquefois que les nations artistes manquent de sens critique et que les nations douées du sens critique, n'ont ni un sentiment bien vif des beautés de l'art ni même un art d'une irréprochable pureté. On oublie que la Grèce est à la fois le berceau des arts et de l'esthétique; que le beau revient presque aussi souvent que le bien dans les conversations de Socrate, que le philosophe parlait de pein-

les statues des anciens? — Eh! monsieur, lui répond avec vivacité l'étranger, avez-vous, vous-même, bien étudié cette figure-là? » *Journal de Paris*, 1786.

1. Xénoph. Mémoires, liv. I[er], ch. IV. — Voir M. Egger, *Essai sur l'hist. de la critique chez les Grecs*. 1849, p. 79 et suiv.

ture avec Parrhésius, de statuaire avec Cliton, et que, dans ses entretiens, ce n'est pas la partie technique qui le préoccupe le plus; on oublie que Platon décrit les effets de la beauté sur l'âme humaine avec la science d'un philosophe et l'enthousiasme d'un artiste; que ses dialogues contiennent tous les éléments d'une philosophie de l'art; qu'il est, de l'aveu même des modernes, le véritable fondateur de l'esthétique [1]; qu'il a défini tout à la fois, le rôle du juge et du critique [2]. On oublie qu'Aristote avait composé un traité sur le beau [3], qu'il sait mettre une différence entre Polignote, le peintre de l'idéal, et Pauson, le peintre de la réalité; que si nous possédons surtout ses théories sur la poésie et la rhétorique, nous y trouvons des allusions fréquentes aux arts du dessin; on oublie encore que les Grecs avaient de nombreux traités, aujourd'hui perdus, sur leurs temples, leurs statues, leurs bas-reliefs, leurs peintures [4]; que l'institution des concours, florissante dans plusieurs villes de la Grèce aux plus beaux temps de l'art, devait provoquer les discussions non-seulement entre gens du métier [5], mais entre tous ceux qui se piquaient de raisonner et de juger ; et ceux-là, c'était tout le monde. Si la criti-

1. Voir l'étude de M. Ch. Lévêque sur l'Esthétique de Platon. *Science du Beau*, II, 311. Voir aussi Chassang, *Du spiritualisme dans l'art et la poésie des Grecs*, p. 14.

2. *Lois*, 11,669, 15 et 20. — « En général, à l'égard de toute imitation, soit en peinture soit en musique, soit en tout autre genre, ne faut-il pas pour en être un juge éclairé connaître ces trois choses : en premier l'objet imité, en second lieu si l'imitation est juste, enfin si elle est belle? » (Traduct. Cousin.)

3. Mentionné par Diogène de Laërte, IV, ch. Ier.

4. Voir Otf. Muller, *Manuel d'Archéol.* § 35.

5. Voir *Revue des Deux-Mondes*, 1er nov. 1860, art. de M. Beulé, sur les Concours en Grèce.

que d'art doit être placée parmi les abus de la parole, la Grèce, nous pouvons le croire, n'a pas plus échappé à celui-là qu'aux autres. L'Italie même, qu'on nous représente comme le pays heureux des admirations naïves, l'Italie a médité sur l'art, longtemps avant sa décadence, presque avant son complet épanouissement. Francesco Colonna, dans un livre indigeste et confus [1], véritable image de l'état des esprits au xve siècle, nous montre que les œuvres d'art nouvellement découvertes, n'étaient pas seulement admirées avec passion, décrites avec amour, mais encore étudiées et commentées, avec l'intention de surprendre le secret de leur beauté, de remonter aux causes de l'enthousiasme qu'elles inspiraient, afin de s'élever jusqu'à une théorie des beaux-arts. Nous le voyons déjà fonder la philosophie de l'architecture sur la comparaison tant de fois répétée après lui, même chez les nations douées du sens critique, des accords, des sons et de la combinaison des lignes. Plus tard, un ami de Raphaël, dans *Il Cortigiano* [2], ouvrage destiné à former le parfait cavalier et le connaisseur émérite, fait tenir au cardinal Bembo, sur la beauté et l'amour, des discours empruntés à Platon; la Renaissance, avec l'art antique, adopte les théories de l'antiquité. Savonarole lui-même mêle à ses sermons des considérations sur le vrai, le beau, le bon, et c'est au nom d'une théorie esthétique qu'il condamne l'art de son temps [3]. L'Arétin, qui fut regardé par ses contempo-

1. L'Hypneromachia di Polifilo. — Voir Gruyer, Raphaël et l'antiquité, 1, p. 192.
2. Venise, 1528.
3. Voir particulièrement les sermons des vendredi et samedi après

rains comme un oracle du goût, a rempli ses lettres de jugements sur les œuvres et les artistes de son temps; on connaît, entre autres, celle par laquelle il félicite le Titien d'avoir introduit une Vénus dans une composition toute mystique et de s'être fait pardonner la hardiesse de sa dévotion par ce mélange plus hardi encore, du sacré et du profane [1]. Les conversations du même écrivain sur les beaux-arts inspirèrent, dit-on, à Ludovico Dolce, son traité de la peinture [2]. Sans doute cette critique ressemble plus à une conversation d'amateurs qu'à une science en possession de ses principes et de ses méthodes; elle tient plus de l'enthousiasme que de la réflexion; elle admire surtout dans l'œuvre d'art, la fidélité de l'imitation; elle ne se détache pas encore des genres littéraires. Mais elle est déjà née; elle se développera, elle sèmera de précieuses observations les biographies de Vasari; elle deviendra une partie de l'enseignement dans l'école des Carrache; elle professera à l'académie de Saint-Luc [3]. Nous ne parlons pas de la France à qui les adversaires de la critique refusent le

le 3e dimanche de carême. Il faudrait encore citer le traité d'architecture d'Averulino plus connu sous le nom d'Antoine Philarète, qui construisit à Milan un vaste hôpital vers le milieu du xve siècle. M Rio a donné de ce livre une analyse intéressante dans son ouvrage sur l'Art chrétien (1861), IIIe vol., ch. xix, p. 321 et suiv. Les théories d'Antoine Philarète se font surtout remarquer par l'importance qu'elles attachent au symbole dans l'architecture. — L'ouvrage n'a point été imprimé; suivant M. Rio, il y en aurait deux exemplaires manuscrits, l'un à Milan chez le marquis de Trivulce, l'autre à Florence dans la Magliabechiana.

1. Voir Rio, l'*Art chrétien*, III, p. 225.

2. Ludovico Dolce, *Dialogo della Pittura*, Venise, 1557.

3. Il faudrait citer encore les auteurs d'ouvrages spéciaux, Leo Baptiste Alberti, génie universel, qui écrivit sur la peinture, la sculpture et l'architecture ; Léonard de Vinci, Lomazzo recommandé par Lanzi aux jeunes artistes qui veulent apprendre à concevoir des idées pittoresques.

vrai sentiment de l'art; il faut pourtant remarquer que notre école n'est pas si méprisée chez les étrangers réputés plus artistes que nous, et que notre siècle, malgré son goût croissant pour la critique, a vu l'art briller chez nous d'un nouvel éclat [1]. La critique n'est donc point une ennemie que nous devions bannir; elle n'est point la mauvaise herbe qui étouffe l'art, cette fleur aussi vivace que délicate; son ancienneté, sa présence chez tous les peuples, les autorités illustres dont elle peut se couvrir, tout doit nous rassurer contre le danger imaginaire de trop comprendre les œuvres d'art.

Très-utile et très-légitime par elle-même, la critique offre encore une précieuse ressource à l'historien. Les œuvres d'art, sans doute, nous éclairent sur le goût des contemporains; cependant leur succès, à l'époque où elles ont paru, peut n'avoir été que factice et passager; peut-être n'ont-elles pas trouvé grâce devant le public tout entier; au lieu d'être l'expression de toute une société, elles ne répondent peut-être qu'aux idées d'une fraction, d'une classe prédominante. La critique, qui n'a pas nécessairement subi les mêmes influences (car elle recherche volontiers la contradiction), nous renseignera sur des dissidences oubliées. En supposant l'art et la critique parfaitement d'accord, l'un pour exécuter, l'autre pour vanter le même idéal,

1. L'Angleterre nous offrirait encore un autre exemple; l'école anglaise n'a véritablement produit de chefs-d'œuvre qu'à partir de la seconde moitié du siècle dernier; c'est précisément à cette époque qu'est fondée l'Académie de peinture (1768) et que Reynolds, qui en fut le premier président, y lut ses curieux discours à la fois théoriques et pratiques sur la peinture. L'école, malgré ses transformations, n'a point cessé d'être florissante, et cependant la critique n'a jamais chômé.

ce double témoignage nous permettra de mieux comprendre les tendances d'une école et l'esprit d'une époque. Enfin, il est des œuvres que le temps a consacrées et mises au-dessus de toute discussion : les différentes générations passent devant elles, avec admiration ou respect ; mais cette admiration n'est pas la même ; ce respect ne parle pas le même langage. Si nous aimons à connaître les impressions d'un voyageur qui revient d'un pays visité par nous-même, refuserons-nous d'entendre, sur les œuvres que nous pouvons contempler, le jugement des artistes ou des hommes de goût qui nous ont précédés ? L'histoire ne serait pas complète si elle ne tenait compte de ces variations du goût ; or, c'est la critique qui lui apporte sur ce point spécial les témoignages les plus irrécusables.

CHAPITRE III

RAPPORT DE LA CRITIQUE D'ART AVEC L'ESTHÉTIQUE.

La critique d'art, avons-nous dit, est distincte de l'esthétique ; cependant elle se rattache assez étroitement à cette science pour ne pouvoir se passer de son concours.

Les mots de beauté, de grâce, de joli, d'agréable, composent, pour ainsi dire, une échelle à l'aide de laquelle nous déterminons notre degré d'admiration pour une œuvre d'art. L'amateur le plus éclairé est celui qui fait le plus adroit usage de ces quelques termes ; si la critique ne se borne pas à ce vocabulaire restreint, il ne fait guère que le développer ; cette notation est comme le fond du langage le plus riche ; elle ressemble à ces couleurs primitives qu'on retrouve, diversement assemblées, dans les tableaux des plus savants coloristes. Or, comment oser dire qu'une chose est belle, si l'on n'a sur le beau lui-même que de vagues notions ? Comment vanter la grâce d'une attitude, d'un sourire, d'un mouvement

si l'on ne sait pas comment la grâce se distingue de la beauté, si elle est une ou si le langage commun applique ce même terme à des idées différentes? Comment se prononcer sur la laideur ou le ridicule si l'on ignore quelle nuance ou quelle distance sépare ces deux manières différentes de s'éloigner de la beauté? Si nos idées sur le sublime ne sont pas parfaitement claires, de quel droit reconnaîtrons-nous ce caractère dans une œuvre d'art? On répond, il est vrai, que ces mots de grâce et de beauté sont nés avant l'esthétique, qu'il suffit de savoir parler sa langue pour les employer avec justesse; que si toute la science du critique se réduit à bien placer quatre ou cinq termes, ce n'est pas la peine d'en faire un genre à part. Qu'on écoute le public, on se convaincra bientôt que la même expression sert à chacun pour désigner une idée différente, et le plus souvent peu précise; pour les uns l'utile est le beau, par exemple; pour les autres, le beau consiste dans une variété confuse, ou dans une unité factice. Le dissentiment sera le même sur la grâce; pour ceux-ci la grâce n'est qu'un agrément qui flatte les sens ou réveille l'esprit; c'est l'aisance, pour ceux-là. Le critique, qui veut éclairer le public ou tout au moins fixer ses propres idées, est tenu de parler avec rigueur; il se servira des mêmes mots que la foule, mais il en connaîtra la valeur exacte. Entre ses mains, cette monnaie altérée et usée, avec laquelle on paie son tribut d'admiration à l'artiste, retrouvera sa véritable empreinte. Si le public refuse de l'accepter, il lui prouvera qu'elle vaut mieux que la sienne. Mais où trouvera-t-il les moyens de tenter cette réforme et

les arguments pour la faire triompher, sinon dans la philosophie, qui, en soumettant nos sentiments et nos idées esthétiques à une patiente analyse, nous permet et d'appliquer avec justesse les termes de la langue commune, et de justifier l'usage que nous en faisons? La science, a-t-on dit, est une langue bien faite; si la critique n'a jamais mieux compris qu'aujourd'hui le sens de ces mots, grâce et beauté, agréable et sublime, laid et ridicule, elle le doit aux progrès de l'esthétique [1].

On s'accorde généralement à penser que pour ne jamais se tromper sur ses devoirs, pour être en toutes circonstances un parfait honnête homme, il est nécessaire d'avoir des notions claires sur le bien et la vertu. La conscience, livrée à ses propres inspirations, nous indique, il est vrai, le droit chemin; elle nous prémunit contre nos faiblesses; elle nous préserve, non-seulement des fautes grossières, mais des excès même d'un zèle louable; mais qu'est-ce que la conscience, sinon notre raison fortifiée par l'exercice, dirigée par l'expérience, éclairée par l'étude? Entre la conscience d'un homme illettré et celle d'un philosophe, il y a sans doute des ressemblances; néanmoins les différences sont telles que le premier, malgré son tact naturel, rencontre mille causes d'erreur, et que l'autre, tout étant égal d'ailleurs, la force du caractère et

1. Diderot avait bien senti la nécessité pour le critique d'approfondir ces idées. Il fait ainsi parler par un interlocuteur imaginaire à son Ariste, le modèle du critique : « S'il se présentait quelqu'un qui me dît : Ariste, qu'est-ce que le vrai, le bon et le beau ? aurais-je une réponse prête ? Non. — Comment, Ariste, vous ne savez pas ce que c'est que le vrai, le bon et le beau, et vous souffrez qu'on vous appelle philosophe ? » *Essai sur l'art dramatique.*

la rectitude du jugement, est exposé à moins de méprises et de défaillances. L'idée du bien, qu'il a nettement distinguée de toute idée contraire, qu'il s'est éclaircie à lui-même par de longues réflexions, brille à ses yeux d'un éclat toujours le même et le guide au milieu des plus délicates épreuves. Pourquoi l'idée du beau, une fois dégagée de toutes les idées accessoires qui l'obscurcissent, une fois mise en tout son jour, ne rendrait-elle pas au critique des services semblables? Elle le mettrait sans doute en garde contre les apparences de la beauté; elle lui rendrait suspectes les fausses doctrines qui tentent de s'établir sous le patronage de quelque illustre et déplorable exemple; elle l'affermirait dans sa foi et dans son culte pour l'idéal des maîtres.

Une autre question, dont la solution appartient à l'esthétique, domine toute la critique. Qu'est-ce que l'art? quel est son but? quels moyens emploie-t-il pour y parvenir? on comprend sans peine que les jugements sur les œuvres d'art varieront suivant le système qu'on aura préféré. Si l'art consiste à unir la forme et l'idée, de telle façon que l'idée semble s'être créée à elle-même sa forme, réduite dès lors à un rôle effacé, presque servile, vous risquez, dans la critique, de trop dédaigner l'élément sensible, si cher cependant aux artistes qui lui vouent souvent un culte exclusif et passionné [1]. Si vous niez l'idéal, si vous

1. C'est le reproche adressé à Hégel et à ses disciples par Hubert et l'école réaliste. — V. Ch. Bénard, l'*Esthétique allemande contemporaine*, Revue philosoph. de février 1876 : « L'art lui même y est traité (dans le système d'Hégel) d'une manière trop abstraite.... Partout la forme y suit pas à pas l'idée qui la traîne à sa suite, souvent

pensez que l'œuvre d'art a pour but de manifester quelque caractère essentiel ou saillant plus complétement et plus clairement que ne font les objets réels [1], vous tiendrez en médiocre estime les écoles éclectiques qui, recherchant l'union de plusieurs caractères, sont obligées de les atténuer pour en composer un tout harmonieux, vous aimerez les partis pris, la violence peut-être ; vous goûterez surtout les arts plastiques toutes les fois qu'ils reproduiront le « bel animal, » vous jugerez qu'il y a décadence, là où l'artiste a fait preuve de goût, de mesure et d'élévation d'esprit. Si l'art doit se proposer de nous instruire, non de nous émouvoir et de nous charmer, vous demanderez une leçon de morale à un tableau ; vous refuserez le génie à un peintre qui ne vous édifie pas ; vous partagerez l'enthousiasme de Diderot s'écriant devant certain tableau de Greuze : « Cela prêche la population et peint très-pathétiquement le bonheur et le prix inestimable de la paix domestique [2]. » Voyez-vous dans le paganisme, un exemple dangereux, vous condamnerez, avec Ruskin, l'art de la Renaissance ; vous ferez dater, toujours avec le même critique, le déclin, « l'apostasie » en peinture de Raphaël lui-même qui, au lieu de rappeler au spectateur les enseignements de la Bible, se contente de peindre des madones adorables [3] ;

avec violence. Elle n'apparaît guère que comme symbole, expression pâle de l'idée qui elle-même manque de vie dans sa généralité : *le défaut ne se révèle pas moins dans l'appréciation des œuvres de l'art*. La forme, la plupart du temps, y est oubliée, ou n'y obtient pas l'attention qu'elle mérite. »

1. Taine, *De l'idéal dans l'art* (1865).
2. Diderot, Salon de 1775, la *Mère bien-aimée*, esquisse de Greuze.
3. Voir Milsand, *Esthétique anglaise*, p. 57 et suiv., p. 117. Voir

cherchez-vous un enseignement plus élevé encore, vous n'aurez point assez d'éloges pour cette métaphysique pittoresque, à laquelle sacrifie l'école moderne de l'Allemagne. Si l'art doit amuser un moment nos yeux et notre esprit, la grâce émue de Lesueur, la gravité austère du Poussin risquent fort d'être sévèrement appréciées; en revanche, l'école aimable et piquante du XVIII[e] siècle méritera vos suffrages. L'art n'est-il qu'une imitation, non-seulement vous préférerez à un beau Ruysdael, à un Claude Lorrain la vue de la nature elle-même [1], mais vous estimerez une œuvre à proportion qu'elle reproduira plus exactement le plus grand nombre possible d'accidents et de détails, et vous comparerez une copie fidèle aux belles interprétations des plus grands maîtres; au préjudice de ces derniers qui, n'ayant point voulu imiter, ne ressemblent rigoureusement à rien de ce qui est. Êtes-vous d'avis que l'expression de l'âme et des passions est tout dans l'art, même en sculpture? Vous reprocherez aux statues grecques d'être froides, vous préférerez, comme la plupart des critiques du XVIII[e] siècle, l'art de Lysippe à Phidias, le groupe des Niobides aux Parques du Parthénon, le Laocoon au groupe des Niobides [2]; vous voudrez, comme de Piles,

aussi Grimouard de Saint-Laurent, *Guide de l'art chrétien*, I, p. 81.

1. Alph. Karr. *Promenades autour de mon jardin*, p. 254. « Par ici, à gauche, par l'autre fenêtre est le chemin creux, qui n'est pas de J. Ruysdaël dont vous prétendez posséder l'original ; j'avais cependant bien raison de vous dire que le mien n'est pas une copie ; il est évident qu'entre les deux tableaux, quelque original que soit votre tableau, c'est lui qui est la copie. » Voir tout le passage. L'auteur s'amuse sans doute, mais, en s'amusant, il propage une fausse idée de l'art.

2. Voir l'Encyclopédie méthod. : *La sculpt. chez les Grecs.*

que la pantomime de la statue soit contrariée, et non accentuée par la draperie [1] ; vous admirerez ces artistes qui, comme le Bernin, donnent au visage le masque d'une douleur trop vive ou d'une joie trop peu contenue, au risque d'altérer les lignes mêmes de la beauté [2].

Un des principaux objets de l'esthétique appliquée est d'étudier les rapports naturels qui existent dans l'art entre le signe et la chose signifiée, entre la forme matérielle, par exemple, et l'idée que cette forme éveille en nous, entre la couleur et l'impression que cette couleur produit sur notre sensibilité ; d'un autre côté, elle montre comment chacun de ses éléments, la ligne, la lumière, le son, etc., s'épure, s'affine, acquiert toute sa force, grâce aux efforts répétés et suivis de l'art. Constater cette transformation de signe comme sa relation mystérieuse avec le sentiment ou l'idée, appartient à la philosophie. La tâche de l'artiste consistera à rattacher si étroitement le symbole à l'idée que celle-ci semble se révéler à nous avec

1. Ch. Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, p. 424.

2. Ce passage de Jouffroy (*Cours d'esthét.*, XXIVe leçon) fait bien comprendre comment les appréciations diffèrent suivant l'idée que que chacun se forme du beau : « Supposez maintenant quatre amateurs se promenant dans un salon d'exposition, admettez que chacun d'eux ait adopté l'une des quatre définitions du beau, qui sortent de l'analyse précédente : il est évident que pour l'un l'imitation sera tout ; pour l'autre l'expression ; l'idéalisation pour le troisième ; l'invisible pour le quatrième. Chacun, enfermé dans son point de vue, portera des jugements absolus, contradictoires aux jugements également absolus de ses compagnons ; les quatre personnes ne s'accorderont pas, et cependant auront également raison. Mais une cinquième, qui les entendra, ne voyant que l'opposition de leurs décisions, et ne sachant pas que ces décisions ne sont diverses que parce que les quatre juges parlent de choses différentes qu'ils appellent du même nom, en conclura qu'il n'y a rien de beau en soi, et que tout dépend des goûts et des caprices de celui qui juge.

une clarté nouvelle et presque inespérée. Quelle sera celle du critique? de séparer ce que le talent a uni, de rechercher si l'artiste s'est servi du signe idéal, c'est-à-dire dûment choisi et sagement modifié, pour exprimer une idée également portée à sa perfection et à son plus haut degré de puissance, si enfin le rapport entre les deux éléments n'a rien de factice et de mensonger. On comprend alors le service que l'esthétique peut rendre au critique; par ce travail préalable sur le signe et l'idée, elle lui permet de distinguer plus facilement l'idée particulière conçue par l'artiste, le signe particulier choisi par lui; en lui indiquant les modifications que chaque élément peut subir, elle le rend plus capable de reconnaître celles qu'une œuvre d'art peut présenter; sans doute les conditions varient incessamment, et l'art est un problème toujours nouveau; s'il en était autrement, il serait possible de fixer une fois pour toutes les meilleurs moyens d'atteindre infailliblement une fin toujours la même; l'esthétique ne saurait avoir cette prétention; mais c'est déjà beaucoup que de former le critique à l'analyse, et de le guider dans sa tâche par une étude générale sur les objets mêmes qu'il doit analyser.

D'ailleurs, l'esthétique s'impose à la critique. Ceux-là mêmes qui ne reconnaissent pas une science du beau sont amenés à traiter ou à supposer résolues les questions qu'elle agite. Il est impossible de se soustraire, sinon par l'indifférence complète, c'est-à-dire par la mort intellectuelle, aux idées générales sur l'art. Le critique, que nous supposons sensible à l'admiration (sa pensée se porterait-elle sur les arts, si

elle n'était attirée et captivée par le beau?) est obligé presque constamment d'invoquer les principes : c'est un juge que la loi préoccupe sans cesse, ou un législateur qui prétend consulter l'équité, alors même qu'il obéit à son caprice. Si le critique ne connaît point ces principes, s'il ignore la science, telle que les autres l'ont faite avant lui, il se fera à lui-même une science, il inventera ses principes. On le surprendra à changer son rôle de critique contre celui de philosophe; pour justifier une de ses admirations ou l'une de ses antipathies, il entrera brusquement dans l'esthétique qu'il aura méconnue. Or les inconvénients d'une pareille méthode sont manifestes; dans cette science, improvisée, pour ainsi dire, suivant le besoin de la cause, les opinions régnantes, la mode, le caprice ou même la contradiction, entreront pour une plus large part que la raison et la vérité. Or, ce n'est plus là juger, c'est se livrer à ses impressions, et se créer une poétique toute personnelle; c'est se condamner à une éternelle mobilité d'idées et à des contradictions inévitables; car une théorie, ainsi fondée sur un cas particulier, ne saurait être ni assez juste pour satisfaire même son auteur, ni assez vaste pour comprendre toutes les œuvres d'art. Cette mésaventure est arrivée à plus d'un critique : Diderot a semé ses salons de brillantes dissertations sur l'art et le beau; mais on sent trop, malgré toute sa pénétration, que son esthétique, souvent paradoxale, dérive d'une admiration récente ou d'une répugnance subite; c'est un spectateur plus lettré, plus sagace, plus éloquent, plus riche d'idées que la foule, mais qui ne s'inquiète

pas plus qu'elle de concilier ses opinions de la veille avec celles du lendemain. De nos jours un critique anglais a tiré toute une théorie des œuvres de Turner; la vérité, selon lui, doit être l'objet de l'art; le meilleur tableau sera celui qui vous donnera les idées les plus justes, les plus importantes et les plus nombreuses sur la nature considérée avec des yeux de philosophe, de physicien et de naturaliste : de là tout un système de critique qui aboutit au plus superbe mépris pour le Poussin paysagiste, au dédain le plus injurieux pour Claude Lorrain [1]. Ces exemples suffisent pour montrer qu'il est impossible de renoncer à toute philosophie de l'art, et qu'il est dangereux d'imaginer une doctrine pour justifier ses opinions.

L'art peut ignorer l'esthétique. Cette ignorance est même heureuse, si l'esthétique contemporaine est fausse ou incomplète. L'imagination n'a pas besoin d'étudier sa nature et ses lois pour saisir dans la nature le trait principal qui nous tient lieu de la chose, ou tout au moins d'une représentation minutieusement exacte; ce sentiment qui porte l'artiste à rechercher l'idée la plus belle, et le signe le plus convenable pour l'exprimer, n'a pas besoin de se connaître pour atteindre son merveilleux résultat. Sans doute un homme à qui manquerait toute culture

1. « Les Salvator, les Claude, les Cuyp, et les Poussin..... n'ont su rendre les effets qu'en dénaturant les objets. » Cité par Milsand, *Esthét. angl.*, p. 103. — En peinture il (l'art rationaliste) a pour chefs Jules Romain et Nicolas Poussin..... avec lui se manifeste aussitôt la décadence dans toutes les directions. » — « C'est le règne de Salvator Rosa avec ses sublimités de la cour des miracles, de Claude Lorrain avec son *beau idéal de pâtissier confiseur*..... » Même ouvrage, p. 59.

d'esprit, qui ne connaîtrait que des procédés techniques, fût-il un très-habile ouvrier, concevrait difficilement un idéal supérieur; mais est-il nécessaire qu'il ait beaucoup réfléchi sur la définition de la beauté, ou même sur ce travail d'interprétation qui s'opère, comme par enchantement, dans l'intelligence d'un artiste bien doué? Non, sans doute; une éducation générale, l'habitude des pensées élevées, cette admiration naturelle chez l'artiste pour toutes les beautés, de quelque ordre qu'elles soient, intellectuelles ou morales, suffiront pour l'élever au-dessus du métier. Il n'en est point ainsi de la critique; la faculté qui la sert, ce n'est pas l'imagination que tout examen refroidit et paralyse, c'est la raison dont la clairvoyance augmente avec l'attention; son procédé n'est pas la synthèse, mais l'analyse; son rôle n'est pas de toucher, mais d'expliquer; l'art cherche à garder son secret et se cache lui-même, s'il est possible, pour laisser agir sur nous cette idée dont il se fait l'interprète; la critique, au contraire, se propose de pénétrer le mystère, non sans doute pour un vain amusement, ou par l'espoir frivole de découvrir une recette infaillible, mais pour mieux comprendre et mieux admirer le génie de l'ouvrier. Il n'y a donc point incompatibilité entre l'esthétique et la critique; l'une et l'autre sont une analyse, la première plus générale, la seconde plus spéciale; celle-ci complète celle-là; elles s'éclairent mutuellement. Quand un dessinateur a étudié sur le cadavre la position des os et l'insertion des muscles, son œil aperçoit mieux les accidents de la surface sur le modèle vivant; de même le philo-

sophe qui connaît les lois de l'imagination et les conditions de l'art, se rend un compte plus exact et de la pensée qui a présidé au choix du sujet comme des détails, et de la forme que cette pensée a revêtue.

CHAPITRE IV

RAPPORTS DE LA CRITIQUE AVEC L'HISTOIRE DE L'ART

La critique demande ses principes à l'esthétique. Ces principes suffisent-ils, sans la connaissance du passé, pour apprécier, avec équité, les œuvres contemporaines; et si nous ne considérons que le passé, dans quelle mesure est-il besoin, pour bien comprendre une œuvre, d'interroger la vie d'un artiste, de comparer les écoles, de connaître les variations du beau? Le Parthénon, par exemple, révèle-t-il toute sa beauté à l'homme de goût qui a réfléchi sur l'art en général? N'y a-t-il pas une espèce d'initiation qui consiste à étudier les origines de l'architecture grecque, et les causes diverses qui ont contribué au développement de cet art? Placés devant le Diogène du Poussin serons-nous plus éclairés ou plus charmés, si le souvenir de Ruysdaël se mêle à notre admiration? Aurons-nous de nouveaux yeux ou plutôt une nouvelle âme pour goûter la Vie de saint Bruno, quand nous

saurons comment l'art s'est altéré peu à peu en Italie depuis Raphaël, et comment la peinture a débuté chez nous par des qualités de décadence? En un mot, l'histoire de l'art s'impose-t-elle à la critique? Telle est la question que nous croyons devoir examiner.

L'histoire de l'art comprend l'étude des chefs-d'œuvre, la biographie des artistes, et spécialement la connaissance raisonnée des transformations successives de l'art lui-même.

L'étude des chefs-d'œuvre n'est autre que la critique elle-même s'appliquant au passé. Ici l'histoire de l'art et la critique se confondent. On ne saurait, en effet, sans mutiler l'un de ces deux genres, refuser à l'histoire le droit d'analyser et d'apprécier les œuvres qui ont eu sur l'art une influence réelle, ni à la critique le droit de discuter ou d'expliquer d'anciennes réputations; seulement, outre que l'histoire s'attache surtout aux œuvres éminentes, et se tient volontiers sur les sommets, ses jugements sont pour ainsi dire plus impersonnels; les opinions de la postérité s'imposent à elle dans une certaine mesure; son devoir est plutôt de les expliquer que de les contrôler. La critique, au contraire, jouit de la plus grande liberté : le moindre objet sorti de la main d'un artiste, pourvu qu'il porte le caractère d'une pensée ou d'une volonté désintéressée (car ce qui n'est qu'utile ne concerne plus l'art), peut appeler l'attention de la critique; de plus, sans donner trop à ses préférences individuelles, sans être autorisé à suivre son caprice, l'homme de goût, qui juge une œuvre isolée, n'a pas besoin de se ranger à l'opinion reçue : à la rigueur même, son

devoir peut être de la combattre et de faire ainsi la leçon à l'histoire.

L'étude des maîtres, sans être interdite à la critique, rentre donc plutôt dans les attributions de l'histoire de l'art. Nous devons nous demander maintenant si la critique des œuvres contemporaines ou des œuvres inférieures, qui par cela même n'ont pas une place marquée dans l'histoire, peut être aidée, dans sa tâche délicate, par l'étude préalable des œuvres de premier ordre. La réponse ne saurait être douteuse : c'est avec les maîtres qu'on peut faire son éducation pittoresque; c'est devant les tableaux ou les statues qui ont mérité de servir de type et que nous plaçons dans nos musées pour les contempler à loisir et les consulter librement, c'est devant les édifices heureusement conçus que s'éveille chez nous, sinon le sentiment du beau, du moins l'intelligence des ressources et des effets propres aux arts du dessin [1]. Celui qui n'aurait vu que la nature risquerait fort de demander trop ou trop peu à l'artiste; trop s'il voulait le trouver aussi riche, aussi varié que la nature; trop peu, s'il se contentait d'une copie. D'un autre côté, celui qui ne connaîtrait qu'un art trop primitif ou déjà corrompu,

1. M. Legouvé a mis la preuve de ce fait en action, dans un charmant chapitre de son livre : *Les Pères et les Enfants au XIXe siècle.* Il s'agit de faire admirer une *Diane chasseresse* à un paysan, qui n'a jamais admiré que des fleurs :

« Passez de ce côté, fixez votre regard sur le commencement de ce cou ; puis laissez-le descendre lentement du cou au dos, du dos à la taille, de la taille aux hanches, des hanches à la jambe, de la jambe au pied lui-même, et dites-moi si jamais biche bondissant dans les bois de notre voisin le prince de Verneuil, et sautant une haie, vous parut plus légère, plus souple, plus vivante.

— Monsieur, *il me semble que je commence à y voir quelque chose.* »

Voir tout le passage, p. 117 et suivantes.

ou même des œuvres délicates et charmantes, mais dépourvues d'une profonde originalité, serait exposé à des admirations naïves, à des étonnements étranges, à des blâmes peu mesurés, à des dénis de justice évidents. Une comparaison domine toujours nos jugements, quelquefois même à notre insu; nous avons beau vouloir oublier pour être plus libres et par suite plus équitables; nous nous souvenons malgré nous et notre sentence s'inspire de nos souvenirs. Ce qui est nouveau nous trouble; les premières choses qui ont conquis notre admiration la possèdent longtemps, et nuisent à celles qui la sollicitent à leur tour; le mieux même, c'est-à-dire un art ou une beauté supérieurs, n'a pas toujours le pouvoir de nous désabuser. Voyez les artistes du XVIII[e] siècle qui voyagent en Italie : ce qu'ils admirent surtout, ce n'est point Raphaël ou Michel-Ange, c'est le Guide et Giordano [1]; les yeux sont prévenus par l'éducation. D'un autre côté, considérez le public formé par l'école de David, il n'a jamais accepté bien franchement l'idéal des Géricault et des Delacroix. L'étude des maîtres est une garantie d'impartialité; nous connaissons par eux ce que l'art peut oser, et aussi ce qu'il ne saurait tenter sans courir à un échec certain; c'est là une règle pour notre sévérité et notre indulgence. On aurait une médiocre confiance dans la critique qui prétendrait juger la littérature contemporaine, sans connaître les principales œuvres des littératures ancienne et moderne; bien que les temps soient changés, bien que nous

1. Cochin, *Voyage en Italie*, Paris, 1758, 3 volumes. — Lausanne, 1773, 3 vol. in-12.

ayons sur la vie et sur l'art de nouvelles idées, bien qu'une série de transformations nous ait éloignés des modèles primitifs, nous sentons que nos écrivains relèvent plus ou moins de leurs devanciers, même les plus reculés ; si la comparaison ne saurait être parfaitement exacte, elle nous fournit du moins un point d'appui ; nos théories générales n'osent s'appliquer à l'œuvre contemporaine que lorsqu'elles se sont comme essayées sur des œuvres qu'une longue admiration a consacrées. De même il ne saurait être inutile à ceux qui veulent juger nos peintres de paysages, par exemple, d'avoir médité sur les paysages du Poussin ou de Claude Lorrain, ni à ceux qu'intéresse la peinture épique ou religieuse de nos jours, d'avoir étudié les principales œuvres des grandes écoles d'Italie. Le sentiment de la nature s'est peut-être développé depuis le peintre de Polyphème et des Funérailles de Phocion ; le sentiment religieux s'est peut-être transformé depuis la Transfiguration de Raphaël ou la Cène de Léonard ; mais ce sont ces artistes qui nous enseigneront le mieux comment le peintre peut à la fois rester fidèle à la réalité qu'il reproduit, et manifester le sentiment dont il se fait l'interprète.

L'étude des maîtres ne peut se séparer entièrement de leur biographie. Il y a, il est vrai, plusieurs manières d'entendre la biographie d'un artiste. Les uns relèvent avec un soin pieux les moindres accidents de la vie privée ; ils corrigent une date à l'aide de quelque registre conservé dans les archives d'une ville ou d'une église ; ils restituent un nom ; ils pénètrent curieusement, non dans l'atelier, mais dans le

ménage; une confidence, une lettre, un billet retrouvé, tout est recueilli, expliqué, commenté. Sans vouloir médire de ce genre qui a rendu quelquefois des services inattendus à l'histoire (car l'érudition, en recherchant le détail accessoire ou même inutile, rencontre parfois un trait essentiel), c'est surtout la biographie morale et pittoresque qu'il importe au critique de connaître.

La première nous fait voir l'homme, dans ses rapports, non plus avec l'art, mais avec les autres hommes ; elle cherche à saisir les impressions qu'il recevait des choses; elle nous montre pour quelle part son intelligence était engagée dans les idées qui divisent ou rapprochent les esprits d'une même époque. Elle ne dédaigne pas les anecdotes ni même la légende, si la légende s'accorde d'ailleurs avec les données de l'histoire; elle rapporterait volontiers une conversation, les termes d'une lettre; mais elle y cherchera plutôt la trace d'un caractère que la satisfaction d'une curiosité malsaine ou simplement frivole. Une biographie, ainsi comprise, est-elle utile ou critique? Si l'art était complétement impersonnel, s'il était possible, par les seules forces de l'esprit, de sortir de soi-même et de jouer avec une sincère et parfaite ingénuité un rôle imaginaire, si l'artiste, au moment de l'exécution, n'était plus l'homme de la veille, il faudrait, sans doute, dans l'examen de l'œuvre, se défier comme d'un piége de toute notion étrangère au sujet et à l'art. La psychologie la moins aventureuse serait inopportune; toutes les explications seraient renfermées, pour ainsi dire, dans le

cadre même du tableau, dans les lignes qui forment le contour d'une statue ou circonscrivent un édifice. Mais tel n'est point le cas des œuvres d'art; elles sont frappées d'une servitude qui devient aisément une source de beauté; elles réfléchissent toutes, plus ou moins fidèlement, l'esprit qui les a conçues. Le Poussin a beau passer d'un mode à un autre, du mode dorien au mode lydien [2], suivant la nature du sujet; son élévation d'esprit, sa gravité, ne l'abandonnent point, alors même qu'il représente Rébecca et ses compagnes. Il entend la grâce autrement qu'un autre artiste; et dans cette grâce ennoblie le génie austère du Poussin semble entrer pour autant que la volonté de plaire aux yeux [2]. Le critique qui veut expliquer les œuvres du maître ne saurait donc entièrement négliger ni les renseignements donnés par Bellori ou Félibien sur le caractère de l'homme, sur son séjour au Monte-Pincio, sur ses rapports avec Richelieu, ni les lettres qui témoignent de sa loyauté, de sa simplicité, de son respect pour l'art [3]. « Vous êtes amoureux, dit le diable dans un conte d'Hoffmann à un artiste dont il contemple un paysage. — C'est vrai, répondit le peintre, mais à quoi voyez-vous que je suis amoureux? » La critique, comme le diable, peut être

1. Ce sont les expressions mêmes du Poussin. — Voir la lettre à M. Chanteloup du 24 nov. 1647.

2. On sait que le Poussin fit ce tableau pour satisfaire au sieur Pointel qui lui avait demandé une composition « remplie de plusieurs filles daus lesquelles on pût remarquer différentes beautés. » (Félibien, t. IV). — Il s'agissait donc surtout de flatter le regard.

3. Lanzi, celui de tous les écrivains qui a le mieux caractérisé le style de chaque école et de chaque artiste, dans son histoire de la peinture en Italie, nous semble avoir trop dédaigné la biographie. Ses compatriotes mêmes le lui ont reproché. Voir la *Rivista Europea*, 1° Luglio 1873, *La Critica artistica italiana*, par Alberto Cresci.

tentée d'adresser souvent les mêmes paroles à l'artiste, sous forme de question; mais comme l'artiste n'est pas là pour lui répondre, c'est à la biographie à confirmer ses impressions.

Chaque talent a son histoire. Les admirations de l'enfant, les premiers symptômes d'une vocation artistique, les enseignements des maîtres, les influences subies tour à tour, les voyages qui renouvellent l'éducation des yeux par la variété des objets, la fréquentation d'artistes étrangers, les études qui ont précédé l'exécution, les premiers essais et comme le balbutiement d'une pensée qui est devenue un chef-d'œuvre, en un mot toutes ces causes qui font d'un ouvrage, non le résultat d'une inspiration momentanée, mais comme la fleur de toute une vie, c'est la biographie pittoresque qui les recueille et les livre à nos réflexions. La critique, abandonnée à ses propres ressources, suffirait peut-être à la première partie de sa tâche qui consiste à discerner les beautés et les défauts; elle manquerait à la seconde, qui est d'expliquer l'œuvre. Comprendre, c'est, en partie du moins, rattacher ce que nous voyons à d'autres objets; c'est de saisir un rapport entre plusieurs faits, dont les uns sont présents, les autres éloignés de nous; c'est découvrir les transitions, si bien que dans l'art, comme dans la nature, tout nous paraisse se suivre et s'enchaîner de soi-même. L'histoire seule, en ramenant notre pensée sur les études de l'artiste, nous permet, non pas précisément de distinguer plusieurs manières dans son œuvre (un œil suffisamment exercé pourrait les reconnaître), mais de montrer comment et sous

quelles influences se sont opérées ces curieuses transformations qui nous font voir un génie sous plusieurs faces, et le beau sous différents aspects. Le caractère même de l'œuvre, en supposant que l'artiste n'ait pas eu deux manières, resterait un secret pour nous, si nous ignorions dans quel atelier s'est formé son talent, et quels sont les artistes qu'il s'est proposé d'imiter ou de surpasser. Pour prendre des exemples dans l'histoire de l'art, il n'est point indifférent de savoir que les yeux de Titien se sont d'abord arrêtés avec complaisance sur les mosaïques éclatantes de Sébastien Zuccato, son premier maître, et qu'il n'a quitté Venise, où l'art antique était inconnu, que lorsque son talent déjà mûri, déjà célèbre, n'aurait pu, sans se compromettre, se plier à l'idéal des écoles florentine ou romaine [1]; nous comprenons mieux la splendide harmonie de ses peintures, et nous sommes plus indulgents pour les incorrections de la forme. Si nous avons à parler de la Belle Jardinière de Raphaël, œuvre qui appartient à la seconde manière du maître, l'influence de Fra Bartolomeo, sa collaboration avec le Pinturicchio, ne sauraient être oubliées. Si les premiers ouvrages de Michel-Ange ne nous donnent pas, comme ceux de sa maturité, l'impression de la force, de la violence et de la terreur, n'est-il pas à propos de se rappeler qu'il sentit son génie s'éveiller devant les statues antiques du jardin de Saint-Marc [2]?

On pourrait croire que ces sortes de renseignements,

1. Gustave Planche a développé cette idée dans une belle étude sur le Titien, *Revue des Deux-Mondes*, 1er février 1857.

2. Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, p. 318. Lévy, 1868.

empruntés à la biographie morale ou pittoresque, ne sont guère à la disposition de la critique contemporaine. Autrefois, en effet, du moins en France, la vie de nos artistes n'était connue que des amateurs qui vivaient dans leur intimité, ou des grands seigneurs qui les employaient ; encore ceux-ci ne poussaient-ils pas le patronage jusqu'à la curiosité sympathique qui aime à tout connaître de ses protégés, ni le goût de l'art jusqu'à l'attention pour ces causes souvent prosaïques qui forment le talent. C'est dans les Mémoires de l'Académie de peinture et de sculpture, publiés seulement de nos jours [1], que nous devons chercher sur nos peintres et nos statuaires du XVII[e] et du XVIII[e] siècle ces informations si précieuses pour l'histoire. Aujourd'hui la critique est mieux instruite : dès qu'une œuvre a mérité d'intéresser nos regards et notre pensée, l'artiste est l'objet d'une curiosité universelle qui n'a pas toujours pour cause ou pour prétexte le désir de mieux comprendre l'œuvre ; son passé, son présent appartiennent au public ; la pénurie de détails biographiques n'est point à redouter pour la critique, c'est à elle de démêler sagement, au milieu de ces anecdotes, de ces propos d'atelier, de ces confidences prématurées, de ces révélations indiscrètes, en un mot de tout le bruit que soulève un nom, non-seulement la vérité, mais le trait caractéristique qui peut l'aider à expliquer le talent.

S'il est nécessaire de connaître la vie d'un artiste,

1. *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, publiés d'après les manuscrits conservés à l'école des Beaux-Arts, par Dussieux, Soulié, etc..... Dumoulin, 1854.

il ne l'est pas moins peut-être d'étudier son siècle. Une œuvre d'art, en effet, n'est point un phénomène isolé, sans rapports avec les faits de toute nature dont la succession compose une époque historique. Outre le caractère que lui donne l'ouvrier, elle reçoit l'empreinte du temps qui l'a vue naître ; ou plutôt le talent de l'artiste est une résultante dans laquelle entrent, pour moitié, la pensée individuelle, pour moitié, la pensée des contemporains. C'est quelque chose comme ces tons rompus, qui se forment de deux couleurs complémentaires mélangées ensemble dans des proportions inégales. Pour ne citer qu'un exemple, le Christ, tel que l'ont représenté les beaux-arts, change d'expression et de physionomie suivant les siècles ; du temps de Léon X, dans les tableaux de Raphaël, c'est le dieu d'une société demi-païenne, éprise de la forme et de la beauté, qui aime la bonté et la douceur, non comme des vertus divines, mais comme des qualités éminemment sociables. Avec Rembrandt, il devient le dieu des petites gens ; il n'a d'autre beauté qu'un rayonnement lumineux, dont le bienfait est senti par tous. On sent que ce type doit être sorti de l'imagination populaire, nourrie de la Bible, et contenue par une religion austère, pour qui la beauté morale existe seule ; on devine encore que le protestantisme, en s'appuyant sur les petits, a dû faire un Christ à leur image. Au temps de la dévotion aisée, le Christ ressemblera suivant l'expression du Poussin, à un père Douillet [1]. Le siècle devient sérieux ; Port-Royal

1. Voir la réponse de Poussin aux reproches qu'on lui adressait à l'occasion de la figure du Sauveur dans le tableau de Saint-Fran-

épure la piété ; le Poussin donnera au Christ une expression profonde; c'est le docteur de la loi, c'est le maître qui sait pardonner et châtier, c'est le Dieu d'une foi austère et solide. Au XVIIIe siècle, le Christ est presque banni de la peinture, et mieux vaut ainsi : car là où il se montre à nos yeux, il est *marcelisé*, comme disait Diderot. Il importe à l'histoire d'étudier ces transformations d'un même type, à la critique de découvrir, dans une œuvre, les traces de ces influences contemporaines. Elle doit nous dire, autant que possible : Voilà la main de l'artiste; voilà celle du siècle, ce collaborateur inévitable et parfois compromettant.

L'histoire mérite donc d'être consultée; toutefois nous ne saurions trop nous prononcer contre ses prétentions à se substituer entièrement à la critique. De nos jours, il est né une école qui s'interdit, du moins en théorie (car la pratique dément parfois cette singulière abdication), toute espèce de jugement ; deux choses seulement trouvent grâce à ses yeux, la science historique, assez humble pour n'avoir jamais un avis, même sur les œuvres les plus belles, assez téméraire pour vouloir tout expliquer, même le génie, et le caprice individuel qui s'attache aux objets ou s'en détache avec une égale facilité, et qui se garde bien d'assigner des rangs [1]. Les idées sur

çois Xavier. *Lettres,* Paris, 24 avril 1642. Voir aussi Bouchitté, *Le Poussin, sa vie et son œuvre,* p. 323.

1. Voir Taine, *Philosophie de l'art* (1872, Germer Baillière), p. 21. « La science ne proscrit ni ne pardonne ; elle constate et elle explique. Elle ne vous dit pas : « Méprisez l'art hollandais, il est trop grossier, et ne goûtez que l'art italien. » Elle ne vous dit pas non plus : « Méprisez l'art gothique, il est maladif ; et ne goûtez que

les beaux-arts, avec cette école, avaient été sinon très-bien éclaircies, du moins trop fixées, trop classées, trop réduites en système par une critique obstinément dogmatique; non seulement ce cercle étroit ne s'ouvrait pas pour les admirations individuelles, mais il était fermé pour des littératures et des arts qui avaient charmé des peuples et des siècles. Cette manifeste injustice a provoqué une réaction, non moins injuste à notre sens, qui a chassé l'ancienne esthétique, sous prétexte d'usurpation, honni les auteurs de poétique sous prétexte d'ignorance, condamné le goût sous prétexte de pédantisme; l'indépendance d'opinions est permise aujourd'hui : seulement, comme toutes les opinions paraissent également légitimes, on est peu fixé dans la sienne propre. Autrefois les rangs étaient trop déterminés; aujourd'hui la confusion est peut-être trop grande. Autrefois le débat, entre hommes de goût, portait non sur les idées générales, non sur les règles, non sur le mérite des œuvres principales (tout cela était comme un patrimoine commun), mais sur des nuances, sur des détails souvent futiles; aujourd'hui tout débat est supprimé. La critique doit être avant tout impersonnelle [1]; si elle a une préférence,

l'art grec. » Elle laisse à chacun la liberté de suivre ses prédilections particulières, de préférer ce qui est conforme à son tempérament, et d'étudier, avec un soin plus attentif, ce qui correspond le mieux au développement de son propre esprit. Quant à elle, elle a des sympathies pour toutes les formes de l'art et pour toutes les écoles, même pour celles qui semblent le plus opposées ; elle les accepte comme autant de manifestations de l'esprit humain ; elle juge que plus elles sont nombreuses et contraires, plus elles montrent l'esprit humain par des faces nouvelles et nombreuses, etc. »

1. « Un critique sait maintenant que son goût personnel n'a pas de valeur, qu'il doit faire abstraction de son tempérament, de ses inclinations. » Taine, *De l'idéal dans l'art*, p. 17.

elle la tait pour ne point contrarier les préférences du lecteur; tous deux, d'ailleurs, n'ont qu'un droit, celui de connaître le rapport qui existe entre une société et les œuvres de l'art. Quant à la beauté, quant à la valeur propre d'un tableau, d'une statue, d'un monument, la critique peut tout au plus nous dire : « Voilà ce que j'éprouve, voilà ce que je sens; vos impressions sont-elles semblables aux miennes? Si oui, je m'en réjouis sans m'en prévaloir; si non, ne cherchons point à nous convaincre; cela est tout à fait inutile, et parfaitement frivole. » L'histoire, ainsi comprise, loin de rendre service à la critique, l'annule complétement.

Il y a cependant dans cette trop large sympathie de l'historien pour tous les temps et toutes les civilisations une leçon qui ne doit pas être perdue pour une critique circonspecte. C'est que le beau, un dans son essence, se manifeste diversement suivant les siècles[1]; c'est qu'il n'y a point un art typique, un art étalon, pour ainsi dire, auquel il faille rapporter toutes les œuvres de nos artistes; c'est que, en dehors de certains principes qui dominent l'interprétation et qui restent toujours les mêmes, il y a mille façons de nous charmer et de nous émouvoir, en nous présentant le même objet. Si l'idéal de la Grèce ne fait point de tort à celui de la Renaissance, si l'architecture de la Renais-

1. Delacroix, dans un article sur les variations du beau (*Revue des Deux-Mondes*, 15 juin 1857), reconnaît un beau invariable : « Je n'ai pas dit et personne n'oserait dire qu'il puisse varier dans son essence; car il ne serait plus le beau, il ne serait que le caprice ou la fantaisie ; mais son caractère peut changer : telle face du beau qui a séduit une lointaine civilisation ne nous étonne ni ne nous plaît comme celle qui répond à nos sentiments ou, si l'on veut, à nos préjugés. »

sance ne nuit pas à la beauté de l'architecture gothique, si Le Sueur et Poussin, si différents de Léonard, ont cependant un invincible attrait qui ne le cède à celui d'aucun peintre, si notre siècle lui-même a paru renouveler l'art, la conclusion est manifeste : nous n'avons pas le droit de croire que toutes les transformations de l'art aient été épuisées; que l'on ne saurait marcher que dans des sentiers déjà frayés; que toute nouvelle tentative est une révolte contre l'autorité des maîtres, et que tout ce qui excite notre surprise mérite notre dédain. Ainsi s'agrandit l'horizon de la critique; au lieu de ramener l'artiste vers le passé et de le tenir comme à l'école, elle encouragera l'invention; elle ne reconnaîtra pas prématurément dans une œuvre « l'idéal du siècle, l'idéal moderne. » Mais elle croira à un idéal de ce genre et ne défendra point de le chercher; si elle compare les maîtres illustres aux artistes contemporains, ce ne sera point pour recommander à ceux-ci une imitation de procédés ou d'aspect; ce sera pour les rallier à des théories, dont l'application peut différer, mais qui ne sauraient vieillir elles-mêmes. Elle s'éclairera ainsi, sans renoncer à l'esthétique, invariable dans ses principes, de l'histoire de l'art qui enregistre les variations du beau.

CHAPITRE V

RAPPORTS DE LA CRITIQUE AVEC LA TECHNIQUE DE L'ART.

Il y a dans les beaux-arts deux éléments : le fond et la forme. Le fond est l'idée même que l'artiste se propose de rendre sensible ; ce sera, par exemple, la beauté dans son éclat et sa grâce, comme nous la présente la Vénus de Milo ; ce sera le charme indéfinissable d'un sourire, tel que nous le trouvons sur les lèvres de la Joconde ; ce sera la piété simple et profonde, telle que nous la révèle le génie de Le Sueur dans la Vie de saint Bruno. La forme, ce seront les lignes, les couleurs, les effets de lumière et d'ombre, en un mot tous les éléments matériels auxquels l'artiste doit recourir pour parler aux yeux avant d'émouvoir l'âme. La technique comprend et l'emploi que l'artiste fait de cette forme, et les procédés par lesquels il arrive à la fixer.

Traitant de la critique, nous ne saurions éviter cette question : dans quelle mesure faut-il tenir compte de

la technique de l'art pour expliquer et juger une œuvre ?

Il paraît évident, tout d'abord, que si l'art résulte de l'alliance étroite de la forme et de l'idée, la critique, qui ne s'occuperait que d'un de ces deux éléments, n'aurait sur l'ensemble, c'est-à-dire sur l'œuvre elle-même, une idée ni exacte ni complète. Que dirait-on d'un mathématicien qui, pour résoudre un problème, négligerait une des données ? Il résoudrait un problème tout autre que celui qu'il se serait proposé. De même supposez que le critique soit exclusivement attentif à l'idée ; ce qu'il louera ou blâmera, ce n'est point l'œuvre elle-même, c'est une conception particulière de l'artiste. Par exemple, un tableau du Poussin nous présente des bergers lisant sur un tombeau cette inscription bien propre à remplir leur âme de rêverie et de tristesse : « *Et ego in Arcadia*, » si je ne suis sensible qu'à cette leçon poétique de la tombe, qu'à ce contraste entre la mort et la vie, entre la plus riante des contrées et le dernier séjour de tout homme, si je ne considère ni le dessin ni les couleurs, ni la vérité des attitudes, ni la fermeté de la touche, ce n'est pas précisément le tableau lui-même que j'admire, c'est une pensée ingénieuse et profonde du peintre. D'un autre côté, si le critique examine uniquement l'anatomie d'une figure, ou la distribution des lumières dans un tableau, est-ce l'œuvre elle-même qu'il jugera? n'est-ce pas plutôt les connaissances techniques de l'artiste? Si je compte les muscles dans le Moïse de Michel Ange, si je remarque avec quelle vérité ils ont été reproduits, si je suis avec

curiosité le réseau des veines saillantes à fleur de peau, toutes choses que je verrais mieux sur un écorché, ce n'est pas à la statue elle-même, c'est à la science de Michel Ange que je rends hommage. Négliger le fond pour ne s'attacher qu'à la forme, ou la forme pour ne s'attacher qu'au fond, ce sont là deux erreurs dont les artistes et la critique doivent également se préserver.

On peut répondre que les deux éléments qui entrent dans la composition de l'œuvre d'art n'ont pas la même valeur, que l'idée par exemple peut être jugée seule, attendu que si elle est absente, l'œuvre la plus irréprochable à d'autres égards ne saurait nous toucher, et que si elle est présente, elle rachète les maladresses de l'exécution et les fautes du métier. Cette opinion sur l'importance relative du fond et de la forme mérite d'être examinée.

Il faut remarquer, en premier lieu, qu'une œuvre d'art, quelle que soit d'ailleurs l'intention de l'artiste, s'adresse d'abord à nos sens, à nos yeux si l'œuvre relève des arts du dessin, à nos oreilles s'il s'agit de musique. Le premier plaisir que nous éprouvons, celui qui nous porte à considérer l'œuvre de plus près ou à prêter une plus sérieuse attention, celui qui, en nous séduisant, nous livre pour ainsi dire à la discrétion de l'artiste, il est dû, non à l'idée qui ne s'éveille pas toujours immédiatement en notre esprit, non au sentiment qui s'émeut quelquefois avec lenteur, mais à l'éclat ou au charme de qualités tout extérieures. Il est vrai que ce premier enchantement n'est pas toujours de longue durée ; nos sensations vont quelque-

fois en s'affaiblissant, au lieu de se fortifier, comme l'avait remarqué Diderot; l'idée, en ce cas, n'a pas répondu aux promesses de la forme et pour ainsi dire de la surface. Toujours est-il que cette partie de l'art qui sert comme d'exorde insinuant à l'éloquence pittoresque ou musicale, ne saurait être dédaignée ni par l'artiste sous peine de perdre le fruit de qualités éminentes, ni par la critique sous peine de négliger dans son analyse une des causes de notre plaisir et un des motifs qui décident notre approbation.

En second lieu, si nous consultons l'histoire de l'art, il nous est facile de reconnaître que parmi les œuvres qui intéressent la postérité il n'en est point une seule qui ne se recommande par quelque mérite de forme, et qu'il en est même quelques-unes qui semblent n'avoir que ce seul mérite. On reproche, il est vrai, à Michel-Ange, un coloris terne et sombre; mais dans une autre partie de la technique, la science du corps humain, il est sans contestation le maître de l'école florentine. Le Corrége est incorrect; il outre souvent les formes; il altère les proportions; mais quelle entente du clair-obscur et de l'harmonie des couleurs! Or, c'est bien là un secret du métier, perdu pour les autres peut-être, mais découvert et pratiqué avec une incomparable supériorité par le maître. Le Sueur lui-même, qui a le moins emprunté peut-être à la technique, qui semble se réduire de parti-pris au trait et à la couleur strictement nécessaire, a pourtant mérité de justes éloges comme dessinateur et même comme coloriste [1]. En sculpture nous ne comptons

1. Cochin, annotant l'abbé Laugier, (*Manière de bien juger des*

parmi les chefs-d'œuvre que des statues non pas correctes de tout point (la correction même est une qualité plutôt abstraite que réelle, sur laquelle il est difficile de s'entendre) mais qui révèlent une étude attentive de la nature. En architecture, le mépris même apparent des lois qui régissent l'équilibre des corps est une faute grossière qui nous permettrait à peine d'être sensibles à la grandeur ou à la hardiesse de la conception. En musique, s'il est des œuvres savantes qui semblent dépourvues d'inspiration, du moins celles qui font sur nous une profonde impression supposent toujours une connaissance approfondie des sons et de leurs combinaisons diverses. Comment donc la critique se dispenserait-elle d'étudier un élément vital, sans lequel l'œuvre d'art, quelles que fussent d'ailleurs les qualités de l'artiste, ne saurait longtemps captiver notre attention, et ne nous inspirerait que de tristes réflexions sur la disproportion entre les moyens et le but poursuivi, entre le talent pratique et l'idée?

Importante par elle-même, la forme l'est encore par son rapport étroit avec l'idée. On voudrait juger l'idée seule, dans sa nature et dans sa mise en scène, dans son développement pittoresque ou mélodique; mais on ne s'aperçoit pas que l'idée a pénétré toutes les parties, même les plus matérielles en apparence, de l'œuvre d'art. Elle est dans cette prédominance

ouvrages de peinture, 2e partie, ch. IV), dit : « L'auteur aurait dû se contenter de dire que quelques-uns de ces tableaux (Vie de Saint-Bruno) sont déparés par un coloris faible, mais il devait bien se garder d'appliquer ce reproche au tableau de la Mort de Saint-Bruno dont le coloris est admirable et qui est parfait à tous égards. »

d'une dimension sur l'autre, s'il s'agit d'un monument; dans l'amincissement d'une colonne qui ajoute ainsi à l'impression de stabilité un caractère de légèreté gracieuse; dans la richesse ou la simplicité de l'ornementation, dans la tendance ascensionnelle ou rampante d'un rinceau. Elle est dans la ligne enveloppante d'une statue qui serre étroitement la charpente humaine ou s'arrondit avec souplesse pour nous donner le spectacle de la force ou de la grâce; elle est dans les formes idéales du front qui tantôt s'abaisse et se rétrécit, tantôt s'ouvre largement, non pour reproduire un modèle, mais pour mieux s'approprier à la conception de l'artiste [1]; elle est dans la musculature plus ou moins ressentie, dans le développement plus ou moins grand de la poitrine, enfin dans ce *poco meno* et ce *poco più* qui renferment dans leurs limites étroites les types divers de la beauté virile et féminine. Dans la peinture, cette heureuse conspiration de l'idée et de la partie technique est encore plus manifeste; il semble qu'en perdant de leur masse, de leur pesanteur, et, pour ainsi dire, de leur réalité, les éléments de l'art tendent à se confondre de plus en plus avec l'idée même. Benvenuto Cellini dit, il est vrai, que l'essentiel est de bien faire un homme nu et une femme nue [2]; oui, sans doute, pour l'élève; mais le crayon de l'artiste, dès qu'il ne s'agit plus d'une copie, obéit, moins à l'habitude de la main, qu'à l'in-

1. « Le front est plus abaissé dans les têtes des femmes qui caractérisent la grâce et la jeunesse ; plus haut dans les figures pleines de dignité où se peignent l'intelligence et le génie. » Hégel, *Cours d'esthétique*, Syst. des Arts particul., sect. II, ch. II (trad. Bénard).

2. Il punto più importante del designo si è di far bene un uomo ed una donna ignudi.

telligence qui le dirige, suivant une certaine idée de la beauté et de la grâce; la lumière artificielle que distribue le pinceau sur la toile, bien qu'infiniment moins éclatante que la lumière naturelle, bien qu'incapable de rendre avec vérité le rapport de l'ombre et de l'éclat[1], trouve pourtant en elle-même des ressources assez variées pour s'harmoniser avec les moindres nuances du sentiment. Enfin, si les artistes ont souvent peint pour déployer uniquement toutes les richesses de leur palette, la couleur, qui s'assombrit ou s'égaye, peut déjà par elle-même porter dans notre âme les impressions de tristesse ou de bonheur que le sujet, c'est-à-dire l'idée même du tableau, doit produire sur nous. En musique, le phénomène est le même; le son a par lui-même une valeur esthétique ; au nombre des causes pour lesquelles une phrase mélodique nous émeut, il faut compter, par exemple, le choix même du ton [2]. Tant il est vrai que dans les beaux-arts la forme et le fond, le signe et l'idée, les moyens d'expression et le sentiment s'unissent, se confondent, se fortifient mutuellement. On peut sans doute, à l'aide de l'analyse et de l'abstraction, séparer ces éléments, et montrer jusqu'à un certain point quelle part revient à chacun d'eux dans l'impression totale; mais de quel droit le critique les séparerait-il pour étudier les uns comme essentiels, les autres comme accessoires? De

1. Voir Jamin, *l'Optique et la peinture*. *Revue des Deux-Mondes*, 1er février 1857.

2. Laugel, *Des problèmes de la Nature*. « Qui a jamais pu expliquer pourquoi le ton mineur produit sur l'ouïe une impression tout autre que le ton majeur? Pourquoi le premier se prête mieux à l'expression de la douleur, de la plainte, de la rêverie, le second à celle de la joie, de l'héroïsme, de la fierté? »

quel droit jugerait-il un tout d'une si parfaite unité, n'étant capable que d'apprécier une partie?

L'école purement idéaliste dédaigne, il est vrai, toutes les séductions de la forme; persuadée que l'idée se manifestera d'autant mieux que l'enveloppe sera plus légère et moins consistante, elle n'offre à nos yeux qu'un dessin sans relief, une couleur sans éclat ni magie, une lumière uniforme. Que fera le critique devant les œuvres de cette école? Il jugera sans doute cette idée qu'on s'attache, non à faire valoir par l'exécution, mais à dégager de tout mélange compromettant; mais il jugera aussi ce qui reste de la forme ainsi réduite et mutilée (car l'art le plus systématique ne saurait s'en affranchir tout à fait) et conservera le droit de déplorer un divorce qui nuit à l'idée. Mais pour cela, il faut qu'il ait pu apprécier ailleurs le mérite de la partie technique, et qu'il sache dans quelle mesure elle peut être employée pour rendre, sans l'étouffer, la pensée du peintre.

Nous aurions des réflexions analogues à présenter sur les procédés et les matériaux. En mainte circonstance, le caractère de l'œuvre tient à la substance employée et à la mise en œuvre. Dans l'architecture, le choix de la matière, l'appareil, la coupe même des pierres contribuent à l'effet d'ensemble; il n'est pas indifférent pour le regard et pour le sentiment qu'un monument soit de marbre ou de granit. Le marbre de Paros donnera à la statue un éclat qui s'alliera merveilleusement avec les idées de vigueur et de jeunesse [1]; l'apparence moelleuse et veloutée du marbre

1. « Le marbre de Paros est semé de gros grains cubiques et

coralitique complétera notre impression devant la beauté souriante d'une déesse [1]. La rapidité d'exécution qu'exigeait l'ancienne peinture à fresque lui communiquait quelque chose de mâle et de hardi, qui convenait à la représentation des scènes austères de l'ancien et du nouveau Testament. Dans la gravure, l'aspect de l'œuvre varie suivant que l'artiste fait usage du burin ou de la pointe, suivant qu'il a choisi le bois ou le cuivre ; de là, de nouveaux moyens d'expressions pour la pensée pittoresque. Le graveur en pierres fines ne choisira pas les mêmes sujets pour la sardoine ou l'onyx à plusieurs couches ; il sait qu'entre la matière et l'idée il y a des affinités mystérieuses dont il doit savoir profiter, sous peine de les voir se retourner contre lui et comme désavouer ce qu'il prétend dire à l'âme du spectateur. Il n'est pas jusqu'à la tapisserie où il ne soit important d'étudier la contexture même du tissu et la manière dont l'ouvrier travaille ; juger d'une tapisserie comme d'une peinture serait, par exemple, un contre-sens auquel conduirait presque nécessairement l'ignorance ou l'oubli des procédés [2]. Que faut-il donc conclure de ces remarques ? C'est que partout où les procédés et les matériaux ont par eux-mêmes une valeur esthétique, la critique est obligée d'en tenir compte ; d'abord pour

brillants, dont le scintillement prête une sorte de vibration optique à la matière. » Ch. Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, p. 377.

1. Fröhner, *Notice sur la sculpture antique*, p. 171.

2. « Dans les arts décoratifs, dit Ch. Blanc, les lois de l'esthétique tiennent à la nature des matières employées et à leur mise en œuvre par l'industrie humaine. » *Temps* du 28 février 1875. — Mais la *Grammaire des arts du dessin* du même auteur prouve que cela est également vrai, au moins dans une certaine mesure, de tous les beaux-arts.

expliquer dans l'œuvre cette partie de l'effet qui n'est point dû entièrement au génie de l'ouvrier; ensuite pour ne pas demander à un art plus qu'il ne saurait nous offrir, pour ne point méconnaître la perfection relative que chaque genre peut atteindre; enfin pour calculer avec une satisfaisante précision, la part de beauté qui revient à l'idée même, abstraction faite de la forme, des procédés et des matériaux.

Une nouvelle question se présente ici à notre examen. N'est-il pas nécessaire d'avoir pratiqué un art pour connaître le mérite des œuvres que cet art a produites? autrement dit, les artistes ne sauraient-ils être jugés que par les artistes?

Les artistes et les littérateurs ont engagé sur ce point de longues discussions qui semblent toujours prêtes à se renouveler. L'abbé du Bos, qui a traité le premier la question avec méthode, observe que « les gens du métier jugent mal des ouvrages pris en général, par trois raisons. La sensibilité des gens du métier est usée. Ils jugent de tout par voie de discussion. Enfin ils sont prévenus en faveur de quelque partie de l'art, et ils la comptent dans leurs jugements pour plus qu'elle ne vaut[1]. » Il est vrai qu'il comprend sous le nom de gens du métier « non-seulement les personnes qui composent ou qui peignent, mais encore un grand nombre de ceux qui écrivent sur la poésie et les tableaux. » Un sculpteur du XVIIIe siècle qui, du reste, ne paraît pas avoir compris toute la pensée de l'abbé Du Bos, s'émut de cette prétendue

1. *Réflexions critiques*, livre II, ch. XXV.

calomnie contre la sensibilité des artistes; c'était une véritable injure dans un siècle où la sensibilité passait pour la principale des vertus; non-seulement il protesta, en se donnant pour exemple d'une vive sensibilité [1], mais il fit le procès aux hommes de lettres de son temps qui avaient parlé des beaux-arts ; il releva leurs erreurs, critiqua leurs théories et conclut hardiment que les artistes seuls savaient voir et juger les œuvres d'art. De son côté Diderot, qui donne des conseils à Falconet sur la sculpture, qui décide en peinture avec tant d'assurance, fait la leçon à l'abbé Laugier, auteur d'un livre sur la manière de juger les tableaux, avoue que sur le dessin il est moins instruit qu'un écolier, et restreint à la composition la compétence des gens de lettres [2].

Tout ce débat, croyons-nous, n'a pu naître que d'une question mal posée ou obscurcie par des questions accessoires. Il ne s'agit pas, en effet, de savoir, ni si les hommes de lettres ont, en général, bien jugé les œuvres d'art, ni si les sentences des artistes n'ont point été souvent révisées et cassées par la postérité, ni si le sentiment doit prévaloir sur la discussion, mais bien plutôt s'il est impossible à un homme d'ar-

1. « Hé ! cher abbé Du Bos, que vous auriez rougi, si vous m'aviez surpris seul dans la salle de l'Académie de Saint-Pétersbourg, versant des *larmes de sensibilité* devant un beau plâtre d'Apollon. »

2. « Je suis de votre avis sur la composition ; il est certain que vous et moi nous en sommes des juges très-compétents. Quant au dessin, dissertez tant qu'il vous plaira ; si vous n'avez pas pris le porte-crayon, si vous n'avez pas dessiné vous-même d'après l'antique et la bosse, et le modèle, et dessiné très-longtemps, des incorrections de dessin très-grossières vous échapperont ; et comment ne vous échapperaient-elles pas ? Le grand maître que vous jugez les a bien commises, lui, sans s'en apercevoir ; car il est à penser qu'il les aurait corrigées s'il les avait aperçues. » Correspondance de Grimm et de Diderot, déc. 1771.

river, par une éducation spéciale plus ou moins longue, plus ou moins pénible, à connaître tout le mérite d'une œuvre qu'il serait incapable de produire lui-même, ni même de reproduire par l'imitation. Autre chose est de juger, autre chose d'être versé dans la pratique. La main peut être maladroite et l'œil très-exercé. En littérature, on n'exige point de l'écrivain qui analyse et critique une pièce de théâtre, un talent d'auteur dramatique. Quelques-uns ont même prouvé qu'on pouvait être un très-bon juge et un très-maladroit imitateur de Racine ou de Corneille. Pour louer et blâmer un acteur, nous ne croyons pas avoir besoin d'avoir joué nous-même un rôle, même dans un salon. Nous sommes intimement persuadé que l'habitude de réfléchir et de comparer, qu'un goût naturel, développé par l'étude, nous tiennent lieu de la pratique. De même dans les beaux-arts proprement dits, si la partie technique est plus importante et moins accessible à tous les esprits que dans la littérature, rien cependant ne prouve qu'on ne puisse en connaître les difficultés, les ressources et la valeur esthétique sans avoir soi-même manié les instruments qu'elle emploie. Si l'éducation des yeux est plus longue que celle du goût littéraire, rien ne prouve qu'il faille y renoncer à jamais, ou l'acquérir en dessinant, en peignant, en gravant soi-même. Au contraire, nous éprouvons tous les jours, que nos yeux sont pour ainsi dire en progrès; nous nous apercevons fort bien, après avoir bien vu et goûté un certain nombre d'œuvres d'art, qu'un nouveau sens et de nouvelles facultés se sont éveillés en nous; un amateur distingue

fort bien le temps où il n'avait sur les beaux-arts que des notions vagues et confuses, de l'époque où il a commencé à discerner une beauté d'un défaut, ou un genre de mérite d'un mérite différent. Ce progrès, sans doute, est souvent peu de chose, et nous nous en contentons quelquefois trop aisément; mais est-il donc impossible de le pousser plus loin? Existe-il dans la nature même des choses, une loi secrète qui nous permette d'aller jusqu'à une certaine limite, mais non de la dépasser? Nous ne saurions le croire. Il y a un art de voir, comme il y a un art de dessiner et de peindre; il y a un art d'entendre, comme il y a un art de combiner les sons; et pour acquérir cet art, il y a deux voies : l'une, plus sûre, nous ne le nions pas, celle des artistes, consiste dans la pratique même du métier (on sait cependant que beaucoup d'artistes ne voient pas les choses telles qu'elles sont); l'autre, dans l'exercice même des sens esthétiques. Le cordonnier d'Apelles critiquait la jambe d'une figure et se trompait, dit l'histoire; sans doute il avait vu peu de tableaux et n'avait point étudié sur l'écorché les muscles des membres. Mais le peintre qui admettait le jugement du cordonnier sur la chaussure de ses personnages n'aurait-il pas accueilli le jugement d'un médecin sur la jambe [1]? Or rien n'empêche le critique, on l'avouera, de connaître l'anatomie superficielle du corps aussi bien que le médecin. Supposez chez le

1. Est-ce le souvenir classique de ce cordonnier, qui sous la Convention, en 1793, fit introduire dans le « Jury des arts » le patriote Hazard, cordonnier. Il serait curieux de savoir si le patriote Hazard, dans ses jugements sur les œuvres présentées, suivit la maxime antique : « Ne sutor ultra crepidam. »

critique des études analogues sur les lois de la couleur, sur la diffusion de la lumière, sur la perspective, et il jugera d'un tableau avec la même sûreté que le peintre. Supposition chimérique, dit-on : le critique voit de loin et de haut; il n'observe pas, il dédaigne la partie technique. L'expérience, il est vrai, a donné trop souvent raison à ce jugement sévère; mais nous ne défendons point la critique ignorante ou prévenue. Il nous suffit de montrer que cette ignorance ou ces préventions, tant reprochées à la critique, ne sont pas des vices irrémédiables ni pour ainsi dire professionnels.

On insiste et l'on dit : « Soit, les incorrections grossières n'échappent pas au critique éclairé. Mais il y a une foule de fautes légères qu'il ne saura jamais discerner comme l'homme de métier. » Nous l'avouons : mais, d'abord, il n'est point strictement nécessaire pour apprécier le mérite d'une œuvre d'art de faire toutes les remarques qu'elle comporte : Reynolds voyage en Italie et le clair-obscur de l'école vénitienne lui inspire des réflexions dont personne ne s'était avisé avant lui ; le Titien et Venise étaient cependant admirés et commentés depuis longtemps. Raphaël Mengs nous a laissé sur le coloris de Titien, sur le clair-obscur du Corrége, sur le dessin de Raphaël, de précieuses observations qui parurent nouvelles au XVIIIe siècle. On peut donc ne pas épuiser l'analyse d'un chef-d'œuvre, sans pourtant méconnaître sa valeur [1]. D'un autre côté, ces imperfections de détail qui restent, dit-on, un secret pour l'homme de lettres,

1. Voir Ch. Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, p. 589.

sont-elles toujours aperçues par les artistes ? ils ont souvent besoin eux-mêmes d'études spéciales pour se prononcer sur la correction de telle ou telle figure. Les fautes que Falconet a signalées dans le cheval de Marc-Aurèle n'avaient point choqué Pierre de Cortone ni une foule d'artistes qui avaient loué cette œuvre sans restriction; et Falconet lui-même ne les a vues que parce qu'il fut amené, par un de ses ouvrages, à faire des études anatomiques sur le cheval. Enfin, ces légers défauts que la clairvoyance des hommes de métier peut seule relever, nuisent-ils aux beautés d'un ordre supérieur que tout homme de goût peut sentir; et ces mérites, cachés pour tout autre que pour l'artiste, sont-ils capables de racheter les défaillances trop visibles de l'exécution [1] ?

Nous ne voulons pas dire par là que la critique ne doive pas écouter avec déférence les artistes. Au contraire, nous pensons que c'est aux artistes à l'instruire sur la technique de l'art comme c'est aux philosophes à lui enseigner l'esthétique. Ils n'ont pas laissé, du reste, de remplir ce devoir à son égard, et parfois avec une rudesse que les témérités de la critique semblaient justifier. Aujourd'hui il n'est point de science ni d'art

1. Voici une anecdote qui montre bien ce que l'on doit penser d'une légère incorrection : « Le *Massacre de Scio* fut terminé sous l'impression des événements qui désolaient alors la Grèce. Delacroix obtint la permission d'y faire, avant l'exposition publique, quelques retouches dans la salle des antiques du Louvre. Girodet lui adressa ses compliments en passant pour les figures de la mère morte et de l'enfant renversé ; mais il se plaignait d'un œil un peu dépaysé dans ce visage si émouvant. « Je vois bien l'incorrection, répondit Delacroix, mais puisque vous me dites que la figure est expressive dans son ensemble, je me garderai bien de retoucher à un détail ; il n'est plus temps. » (*Hist. des artistes vivants :* Eugène Delacroix, par Théophile Silvestre. — Cité par Ernest Chesneau, *Les chefs de l'école française*, p. 388.)

qui ne sente la nécessité d'être humble et docile. Si la critique doit maintenir contre les caprices des artistes et les engouements de la foule les véritables principes de l'art, elle doit aussi consulter les hommes du métier, contrôler ses impressions par les leurs, et recueillir leurs remarques sur la partie technique de l'art comme des parcelles de vérité qui l'aident à être plus équitable dans ses jugements. La critique deviendra ainsi un tribunal mixte dont ni l'abbé Du Bos ni Falconet ne pourraient décliner la compétence.

CHAPITRE VI

RÈGLES ET MÉTHODE DE LA CRITIQUE D'ART.

L'esthétique, l'histoire et la technique sont, pour ainsi dire, les trois lumières que la critique doit faire converger sur l'œuvre d'art. L'esthétique lui donne ses principes, la technique ses moyens de contrôle sur la partie matérielle de l'art; l'histoire l'aide à reconnaître l'empreinte de l'homme ou de l'époque. Il convient maintenant de rechercher quelle doit être la méthode du critique, à quel moment de l'examen l'une ou l'autre de ces trois sciences doit intervenir, avec quelles précautions elles doivent être interrogées, et quelle part leur appartient dans le jugement général sur l'œuvre.

La première question qui nous semble devoir se poser à l'esprit du critique, en face d'un monument, d'une statue, d'un tableau, est celle-ci : « Quelle a été l'intention de l'artiste? quel sentiment, quelle idée s'est-il proposé d'éveiller en nous? Que nous demande-t-il, que nous veut-il? On conçoit, en effet,

que si la signification de l'œuvre nous échappe, si nous en supposons une qui ne soit pas la véritable, tous nos jugements seront comme faussés : ou nous découvrirons dans l'œuvre d'inexplicables contradictions, ou nous dénaturerons le caractère de chaque élément pour le faire servir à notre démonstration. Le moins funeste résultat d'un pareil système serait, comme il arrive souvent, d'admirer à tort, ou du moins autrement que l'œuvre ne doit être admirée.

Or la réponse à cette première question n'est pas toujours facile; s'il est des œuvres qui révèlent au premier coup d'œil le dessein de l'artiste, qui rendent inutile tout travail d'interprétation, et ont, pour ainsi dire, un titre frappant, il en est d'autres qui, soit par l'impuissance de l'artiste, soit par la profondeur même de la pensée, nous laissent indécis. Considérons, par exemple, la Vierge de Saint-Sixte? est-il bien aisé de déterminer ce que signifient ce regard fixe, jeté sur l'espace, ce sourire vaguement ébauché? Se replie-t-elle sur elle-même dans un recueillement ineffable? est-ce une extase causée par quelque vision séraphique? est-ce un pressentiment des joies célestes qui se peint ainsi sur cette divine figure? Mais d'autres trouveront, qu'indifférente à la gloire qui l'environne, elle semble apercevoir le Calvaire à travers les voiles de l'avenir[1]. La diversité des opinions sur l'Apollon

1. Ch. Levesque, *La science du beau*, tome 2, p. 119. — L'expression de l'enfant peut également prêter à la discussion. « Dans ses bras, dit M. Levesque, Jésus enfant fixe, sur un objet invisible, ses yeux pleins de méditation et d'angoisse ; son âme y paraît tout entière, déchirée, défaillante, prête à exhaler l'ineffable prière : « Père, s'il est possible, que ce calice passe! » Nous voyons bien que la figure

du Belvédère prouve que l'expression d'une statue ne se définit pas toujours sans peine : les uns lisent du mépris et de la colère sur ses traits ; les autres n'y découvrent qu'une inaltérable sérénité [1]. — Dans d'autres cas la signification de l'œuvre tient aux idées et aux mœurs d'une société mal connue de nous, ou elle a un étroit rapport avec une fin que nous ignorons. Nous comprenons ou nous croyons comprendre aujourd'hui la pensée qui a élevé le Parthénon ; nous savons que ce temple était comme une niche pour l'idole qui devait apparaître, dans tout l'éclat de sa pompe, dans tout le mystère de sa divine beauté, aux yeux d'un peuple artiste et dévot ; et en même temps un musée où s'accumulaient et se conservaient, sous la protection de la déesse, les richesses de la cité. Cette idée, féconde en conséquences, nous avons mis plusieurs siècles à la trouver ; on confondait le temple grec avec l'église chrétienne, on comptait pour rien la différence de destination ; on oubliait que le peuple n'entrait pas dans le monument, et cependant on admirait le Parthénon ! Un vague sentiment de l'art suppléait à l'intelligence véritable de l'architecture grecque. Mais est-ce bien là l'admiration que mérite un chef-d'œuvre ? La défaveur que l'architecture gothique a rencontrée chez nous depuis la Renaissance

de Jésus est pensive ; mais nous y cherchons vainement les traces de l'angoisse.

1. Wenn Winkelmann in dem ersten Entwurfe seiner Hymne von einem Zorne schrieb, der in der Nase dieses Apollo schnaube, so sprechen Andere dagegen von dem heitern Lichte eines Frühlingsmorgens, von einem reinen, wolkenlosen Himmel, der im Marmor des Apoll von Belvedere strahlt. « Wie konnte Winckelmann » fragt Späth, « Hohn und Unmuth in diesen Zügen finden, die kaum noch strenger Ernst beherrscht ? » Feuerbach, der vaticanische Apollo, zweite Auflage, S. 88.

jusqu'à notre siècle, cette proscription absolue d'un idéal incompris, ne valent-elles pas encore mieux que cet enthousiasme fondé sur de mauvaises raisons?

Comment donc le critique parviendra-t-il à saisir la pensée intime de l'œuvre, lorsqu'elle s'enveloppe et se dérobe? comment arrachera-t-il au sphinx le secret duquel dépend l'exactitude de ses jugements? Nous ne saurions évidemment donner sur ce point une règle infaillible : c'est une question de pénétration et de sagacité. Cependant deux conseils ici ne nous semblent pas déplacés; le premier est de se livrer tout entier à son impression, de laisser l'œuvre agir sur soi, pour ainsi dire; de ne point songer aux enthousiasmes d'autrui; d'interdire à son imagination les interprétations prématurées; de ramener sur l'œuvre elle-même la pensée, qu'un détail détourne souvent de l'objet principal; puis de s'interroger et de démêler, s'il est possible, le sentiment qu'après une longue contemplation, l'âme sent naître en elle. Si l'œuvre a un sens, il est nécessaire que l'intention de l'artiste se révèle à nous; car l'art n'a pas été inventé pour jeter un voile éternel sur l'idée, ni tenir constamment nos esprits dans le doute; à peine a-t-il le droit, en certains cas, de garder quelque temps son secret. Si notre persévérance est trompée, si la lumière ne se fait point, si nos impressions restent faibles ou contradictoires, il est à craindre que l'artiste n'ait manqué ou d'une idée nette, ou de force pour l'exprimer; la critique recherchera quelle est « des deux suppositions la plus vraisemblable : » ce sera déjà un premier jugement.

Cependant, il y a une autre cause d'obscurité dont nous devons tenir compte; il peut se faire, en effet, que nous n'ayons pas compris le caractère dominant de l'œuvre, faute de connaître les conditions dans lesquelles elle est née. Le langage de l'art est toujonrs composé de formes, de couleurs, de sons, mais il est loin d'exprimer dans tous les temps et dans tous les pays les mêmes idées. L'œuvre est peut-être une étrangère; elle vient, par exemple, d'un pays qui a le culte de la beauté physique; elle était faite pour des intelligences éprises de la règle et de l'ordre, au point de trop discipliner la passion elle-même. Ces différences sont assez sérieuses pour dérouter un esprit peu familier avec la civilisation grecque; que sera-ce si l'œuvre nous a été léguée par l'antiquité orientale, deux fois obscure pour nous et par le long intervalle des siècles, et par la différence complète des sociétés! Ici donc, et c'est le second conseil dont nous parlions, l'histoire de l'art, consultée par le critique, l'éclairera sur les aptitudes d'une race, sur l'éducation d'un peuple, sur l'idéal tel que l'avaient déterminé, à une certaine époque, et les réflexions des philosophes et les progrès mêmes de l'art.

Cette étude peut nous conduire à saisir la véritable pensée de l'artiste; mais est-il besoin de dire qu'elle est inutile, lorsque l'idéal d'un temps ne diffère pas sensiblement de l'idéal moderne, lorsque l'artiste s'est adressé à cette partie de nous-même qui ne change jamais, en un mot, quand il n'y a ni ténèbres à dissiper, ni énigme à deviner. Refaire l'histoire politique et morale des Pays-Bas, par exemple, pour

comprendre un Rembrandt ou un Rubens, nous paraît une tâche puérile, à laquelle les critiques de nos jours se livrent trop souvent. De telles œuvres sont d'ordinaire parlantes; le plus ignorant ne saurait se tromper sur le dessein de ces peintres, il est souvent plus facile de les comprendre que des artistes plus voisins de nous, mais plus subtils et plus raffinés; à quoi bon, dès lors, entrer dans des considérations interminables sur les mœurs et la religion du XVIe siècle, autour de Leyde et d'Anvers?

Nous supposons que la critique ait nettement discerné pour elle et dégagé pour tous la pensée de l'artiste. Une nouvelle question se présente immédiatement à son examen. Cette pensée est-elle de celles que l'art, auquel appartient l'œuvre, peut exprimer sans sortir de ses limites? n'y a-t-il point empiètement d'un art sur un autre, et cet empiètement n'a-t-il pas pour effet d'altérer ou d'amoindrir la beauté de l'œuvre? Ici l'esthétique appliquée apprend au critique une loi importante : c'est qu'on ne peut exiger d'un art ce qui peut être mieux fait par un autre [1]. Les mouvements de l'âme les plus violents sont merveilleusement représentés par la peinture : la sculpture n'y parvient qu'avec un effort visible qui laisse une impression de contrainte et de malaise; on dirait un chanteur qui force sa voix; ne sera-ce pas là une cause d'infériorité pour le Milon du Puget comparé aux beaux groupes antiques! Un rayon de soleil peut s'emprisonner dans un tableau : il ne peut être figuré

1. Ch. Blanc, art. du *Temps* du 28 février 1875.

sur un bas-relief, comment donc ne pas blâmer le Puget d'avoir choisi cette scène entre Alexandre et Diogène, où, selon l'observation de Delacroix, le soleil devrait être le principal acteur! [1] Une anecdote, dont tout le charme tient en un mot, ne peut être que mal racontée par le pinceau; comment rendre par la peinture les paroles si touchantes de Henri IV à l'ambassadeur d'Espagne étonné de le voir jouer avec ses enfants et porter l'un d'eux sur son dos [2]? Un poème, un drame, un roman, peuvent, par la variété des incidents, développer un caractère, et donner une vie intense à un personnage fictif; le peintre, qui essaiera de transporter ce personnage dans un tableau, sans l'engager dans une action déterminée, mais en l'isolant, en le représentant par lui-même, ne risquera-t-il pas d'être obscur et froid, à côté du poète? C'est le reproche justement adressé par Hégel à Schadow qui a peint la Mignon de Goëthe [3]. Il y a donc des sujets

1. Eug. Delacroix, *Des variations du beau*, *Revue des Deux-Mondes*, 15 juin 1857.

2. « Êtes-vous père, monsieur l'ambassadeur? dit le roi. — Sire, j'ai ce bonheur. — En ce cas, je puis achever le tour de la chambre. » C'est le sujet d'un tableau de Ingres. Voir Ernest Chesneau, *Les chefs d'école*, p. 261 et suiv.

3. Voir dans Hégel (*Cours d'esthétique*), la critique de l'école *lyrique* de Dusseldorf. « Le caractère de Mignon, dit-il, est exclusivement poétique : cette âme concentrée et malade, qui ne se laisse entrevoir que dans des éruptions isolées et incohérentes, est le côté pathétique de l'intérêt que nous prenons à elle. Maintenant un pareil sentiment, caché dans les replis de l'âme, peut bien poser devant notre imagination ; mais la peinture ne peut le représenter, comme l'a voulu faire Schadow, sans une situation et une action déterminée, simplement par la figure et la physionomie de Mignon. (Traduct. Bénard, III, 436). — C'est un reproche du même genre que E. Thoré adressait à l'Hamlet de Lehmann (salon de 1846). « C'est une audace singulière et peut-être imprudente à Lehmann d'avoir voulu peindre en quelque sorte le personnage abstrait, hors des actes successifs de son rôle. » Cependant le judicieux critique ajoute : « La contemplation pure se prête-t-elle aux moyens des

qui appartiennent plus spécialement à chacun des beaux-arts ; il importe à la critique de connaître la limite de chaque genre, et de la rappeler à l'artiste qui serait tenté de la franchir, ou au spectateur assez indulgent pour excuser une fâcheuse usurpation. Cependant, la critique ne saurait oublier que si une œuvre est soumise aux lois de l'esthétique, elle est en même temps un fait d'après lequel on peut modifier ce que ces lois auraient de trop rigoureux. Les arts ont une tendance naturelle à se rapprocher, à s'emprunter leurs moyens, à rivaliser l'un avec l'autre. Cette tendance est funeste la plupart du temps ; cependant il peut se faire que l'artiste ait racheté sa faute ou même l'ait convertie en beauté, par la puissance de son talent ; il peut arriver même qu'un maître enrichisse un art d'une nouvelle source d'émotion. Condamnerons-nous la baguette qui frappe le rocher jusqu'alors stérile et desséché ? Ne vaut-il pas mieux réformer notre esthétique ? Hégel refuse à la sculpture le pouvoir d'exprimer l'âme pensante ; n'y a-t-il pas lieu, devant le Pensieroso de Michel-Ange, de corriger cette proposition trop absolue du philosophe allemand [1] ?

Après avoir jugé la pensée de l'artiste dans ses rapports avec l'art qui s'est chargé de l'exprimer, il reste à la juger en elle-même. Est-elle digne de nous intéresser ? est-ce aux sens, est-ce à l'esprit qu'elle s'adresse ? est-elle de nature à élever notre âme ou simplement à nous charmer et à nous distraire ? N'est-

arts plastiques ? Scheffer, entre autres, semble l'avoir prouvé dans ses Mignons de Goethe. »

1. Voir Ch. Levesque, *La science du beau*, II, p. 515.

elle qu'une agréable diversion à nos préoccupations habituelles ou bien ravive-t-elle en nous le pur amour du beau? Est-ce notre voisin, notre contemporain, est-ce l'homme d'un siècle, est-ce l'homme dans ce qu'il a de plus général et de moins mobile, dont elle nous présente l'image? Suivant la réponse que la critique fera à ces différentes questions, elle obtiendra un premier classement de l'œuvre, fondé, non sur son degré de perfection, mais sur le rôle qu'elle prétend jouer; on ne mettra pas, en effet, sur la même ligne, à égalité de talent, un tableau qui nous offre une nature morte, et la représentation d'une scène héroïque ou touchante; on ne pourra comparer un enfant jouant aux osselets avec l'image d'un dieu qui réunit en elle toutes les perfections idéales du type humain. On a tort de dire quelquefois que dans les beaux-arts le sujet importe peu; nous sentons fort bien que le génie d'un artiste s'élève ou s'abaisse suivant qu'il hante le monde des dieux et des héros, ou qu'il s'attache à reproduire les accidents de la vie privée; nous ne confondrons jamais un chansonnier avec un poète tragique, tout étant égal d'ailleurs, ni « un animalier » avec un peintre de scènes religieuses. La perfection elle-même devient relative quand on considère les divers genres; il y a quelque chose de plus parfait à être parfait dans les genres les plus élevés.

L'étude de la forme suivra nécessairement celle de l'idée. Or, de même que nous avons entendu par l'idée l'intention même de l'artiste, nous comprenons sous le nom de forme tous les éléments qui servent à

exprimer l'idée, c'est-à-dire la composition, le choix des types, les matériaux, la lumière, le coloris, le son et même l'exécution.

La forme doit être considérée successivement à plusieurs points de vue, en elle-même, dans ses rapports avec une époque ou les circonstances, dans ses rapports avec l'art duquel l'œuvre relève, et dans ses rapports avec la pensée de l'artiste.

Il importe d'abord de savoir si la forme est correcte, c'est-à-dire si elle est conforme aux règles établies par la technique de l'art. Chaque art a sa correction qui lui est propre; en architecture, ce sera l'observation des lois qui régissent l'équilibre des corps pesants, ce sera la sage répartition des forces entre les parties supportées et les parties qui supportent; ce sera l'habile agencement, l'heureuse coordination des matériaux, et comme on disait au XVIIe siècle, la propreté du travail. Dans la musique, la correction consistera dans la régularité de la modulation pour la mélodie, et dans la combinaison savante et méthodique des notes pour l'harmonie. Dans les arts d'imitation le mot de correction s'applique surtout à la perfection du dessin; néanmoins, les couleurs et la lumière sont soumises à certaines lois, dont on ne saurait s'affranchir, sans encourir le reproche d'être incorrect.

Mais comment juger de la correction? Faut-il, par exemple, décomposer une phrase mélodique et s'assurer si elle est carrée, suivant l'expression des musiciens, pour louer la science de l'artiste? Faut-il prendre la règle et le compas et mesurer une statue pour

savoir si le rapport de la tête au reste du corps est bien celui qu'on enseigne dans les écoles de dessin? Est-il nécessaire de comparer sans cesse l'œuvre à la nature, afin de se bien assurer que chaque muscle est à sa place, qu'il n'offre ni saillie exagérée, ni dépression inexacte? Les études de ce genre sont sans doute d'un précieux secours; répétées souvent, elles permettent à l'œil ou à l'oreille de porter un jugement rapide; elles nous prémunissent contre cette objection d'incompétence par laquelle on prétend nous défendre de nous livrer à notre impression. Mais elles doivent plutôt, croyons-nous, précéder l'examen d'une œuvre que trop préoccuper le critique, au moment où il juge; il ne s'agit point, en effet, de savoir si les proportions ont été rigoureusement observées, mais si elles l'ont été assez pour ne point déplaire à des yeux exercés. Une incorrection qu'on ne peut apprécier qu'avec le secours d'un instrument de précision, n'est point une faute; par contre, une correction dont on ne pourrait s'assurer que mathématiquement, risquerait fort d'être un défaut. Ceux qui ont mesuré l'Apollon du Belvédère ont relevé certaines irrégularités : la figure tout entière a huit têtes, au lieu d'en avoir sept et demie; le pied gauche est de neuf minutes plus long que le pied droit. Un des pieds de la Vénus de Médicis est plus long que l'autre d'une partie et trois minutes [1]. Dans la Vénus de Milo, les deux coins de la bouche ne sont pas tout à fait semblables; la joue droite est plus grosse que l'autre [2].

1. Feuerbach, *Der vaticanische Apollo, zweite Auflage*, S. 167.
2. Fröhner, *Musée des antiques, la Vénus de Milo*. — Voir aussi

Ces légères imperfections n'auraient jamais été reconnues peut-être si le sentiment et le goût n'avaient décidé, avant l'emploi du compas, avant un examen minutieux de chaque partie, que ces statues étaient des chefs-d'œuvre, dignes de servir de modèles et par conséquent dignes d'être mesurées avec la dernière rigueur. Diderot feint quelque part que la nature, élevant une figure d'après ses lois, sur le pied de la Vénus de Médicis, produirait un véritable monstre; qu'importe, si, par une heureuse inconséquence, l'artiste a su donner au reste du corps cette correction relative qui ne nous permet point de supposer que la nature eût fait autrement? Pour conclure, ce sont les sens qui doivent juger de la correction, comme des autres qualités de la forme ; se servir de moyens plus précis ne peut être qu'une affaire de pure curiosité. Si la science apporte ses procédés au critique, il ne s'y fiera qu'à demi, ou du moins ne les emploiera qu'avec réserve : l'exactitude absolue n'est point l'objet de l'art.

D'autres considérations rendent encore plus délicate cette partie de la tâche du critique. Une incorrection n'est quelquefois qu'un habile calcul de l'artiste qui a dû tenir compte d'une circonstance particulière, plus ou moins facile à deviner ou à reconnaître. Une

Gerdy, *Anatomie des formes extérieures du corps humain appliquée à la peinture, à la sculpture et à la chirurgie*, 1829. — « Les notes, dit l'auteur en parlant de son ouvrage (introd. III), prouveront, je l'espère, jusqu'à l'évidence combien les historiens et les anatomistes eux-mêmes se sont trompés dans les jugements trop favorables qu'ils ont portés sur l'exactitude anatomique des anciens ! » Gerdy ne croyait pas du reste qu'une plus grande correction eût ajouté à la beauté des antiques ; il dit même que cette beauté tient en partie aux formes conventionnelles, adoptées par les sculpteurs anciens.

statue, qui doit être placée sur un piédestal éleve, que l'on ne pourra voir que de bas en haut ou de loin, ne saurait avoir les mêmes proportions relatives qu'une statue faite pour être contemplée de près, à la hauteur de l'œil. Ainsi s'expliquent certains défauts prétendus des antiques [1]. Toutes ces œuvres d'art, qui peuplent nos musées, nous les voyons à peu près sous le même angle optique; leurs bases pourraient presque être contenues dans le même plan; à peine le regard a-t-il besoin de s'élever ou de s'abaisser pour passer de l'une à l'autre. Faites pour les gymnases ou les temples de la Grèce, pour les villas ou les portiques, elles étaient placées, l'une sur un trépied à peine élevé au-dessus du sol, l'autre sur une haute colonne; celle-ci dans un fronton, celle-là sur le sommet d'une acropole. La peinture décorative reçoit aussi la loi de la place qu'elle doit occuper [2]; nous savons par quels artifices nos artistes, qui expo-

1. Feuerbach, *Der vaticanische Apollo*, p. 168. Nach Schorns Angabe rührt das scheinbare Missverhältniss einer Minerva in Dresden nur davon her, dass sie niedriger aufgestellt ist, als sie ihrer eigenthumlichen construction nach sollte. Auch fur die mediceische Venus glaubt man wäre eine hohere basis vortheilhaft. » — Voir aussi Sutter, *Esthétique appliquée*, p. 83. « Le pied droit de la Vénus de Médicis est très-allongé, parce qu'il est certain que cette statue devait être vue de face et posée sur un piédestal peu élevé. Si le pied eût été plus petit, il aurait paru difforme vu en raccourci. »

2. Ce que nous disons du dessin pourrait s'appliquer à la composition pittoresque et généralement à toutes les parties de la peinture. Le lieu même a des exigences dont l'art ne saurait s'affranchir sans déchoir; la critique qui ne tiendrait pas compte de ce principe risquerait de prendre des fautes relatives pour des beautés et réciproquement. Nous renvoyons pour cette question, et principalement pour celle de la composition murale, au livre si plein de faits et d'idées de M. Grimouard de Saint-Laurent. « Si nous observons l'Incendie de Borgo Vecchio, dit cet auteur (*Guide de l'art chrétien*, 1er vol., 221), nous ne craindrons pas de dire que ce tableau ne répond pas suffisamment à l'idée que nous nous formons de la peinture murale. Faites-le passer sur une toile, transportez-le ailleurs, vous l'apprécierez également, etc. »

sent leurs œuvres avant de les placer dans l'édifice qu'elles doivent décorer, essaient de remédier aux inconvénients d'un local provisoire; avec quel soin ils nous avertissent des anamorphoses que la situation respective du tableau et du spectateur a rendues nécessaires. Il y a donc des incorrections apparentes qui, vues d'un certain point, se changent en beautés ou du moins n'offensent pas l'œil. Le critique doit savoir les distinguer des véritables incorrections que l'ignorance de l'artiste peut seule expliquer.

La correction est comme la beauté négative de la forme; on lui sait peu de gré d'être correcte; on ne lui pardonnerait point de ne l'être pas [1]. Heureusement elle a aussi sa beauté propre, indépendante. Une simple ligne a une valeur esthétique; il s'est même trouvé un artiste de grand mérite [2] qui a fait consister toute la beauté dans une ligne ondoyante, toute la grâce dans une ligne serpentine. La matière brute, quand elle s'offre à nous comme une masse puissante ou sous des formes symétriques, nous paraît s'élever au-dessus d'elle-même. La lumière, quoi qu'en ait pu dire le père André, peut être belle par elle-même;

1. On cite quelquefois ces vers de la Fontaine, à l'appui de la thèse contraire :

> Comme te voilà fait ! Comme doit être un ours,
> Qui t'a dit qu'une forme est plus belle qu'une autre ?
> (*Les compagnons d'Ulysse.*)

L'ours parle en véritable ours; s'il faut une certaine culture d'esprit pour comprendre le beau, les compagnons d'Ulysse devaient être assez mal préparés, surtout après leur métamorphose. — Du reste, il suffit que nous distinguions entre deux formes également appropriées à leur fin, et que nous donnions à l'une la préférence sur l'autre, pour réfuter l'ours. Or tout le monde sait que nous faisons tous les jours cette distinction.

2. Hogarth, *Analyse de la beauté*.

elle le sera par exemple, quand elle aura toute sa plénitude, quand elle répandra loin de son foyer ses vastes ondulations, quand dans un tableau, malgré les ressources bornées de la peinture, elle acquiert un degré d'intensité qui nous surprend et nous enchante. La couleur idéale n'est pas non plus une chimère de notre esprit; nous le reconnaissons à sa pureté, à son éclat. Winckelmann disait de Rubens, qui a peint les corps tels que nous voyons les doigts de la main, lorsque nous les interposons entre l'œil et le soleil, qu'il avait trouvé la couleur idéale de la chair. Le son est déjà un premier progrès sur le bruit; mais il peut être épuré, renforcé, discipliné et, pour ainsi dire, ennobli; de là une incontestable beauté, distincte des beautés musicales que le sentiment peut inspirer au compositeur. Il n'existe guère pour le critique qu'un seul moyen de s'assurer si la forme choisie par l'artiste est vraiment idéale; c'est de le comparer à celle des maîtres. Ce sont eux, en effet, qui nous ont révélé ce genre de beauté; ce sont eux qui pourront nous trouver et nous faire concevoir quelque chose de plus parfait que ce qui existe aujourd'hui. Si les types sont aussi purs que ceux de Phidias ou de Raphaël, si les couleurs ont la solidité et la fraîcheur que nous admirons dans Titien, dans Véronèse; si la lumière est radieuse, si rien ne l'arrête ni ne l'affaiblit, si elle se répand avec largeur sur tous les objets, si elle atteint les plans les plus rapprochés de nous et semble presque s'étendre au delà du cadre, nous pouvons nous prononcer avec sûreté : la forme brille de toute la beauté qui lui est propre; elle mérite d'être re-

gardée pour elle-même ; elle est parfaite en soi. Il y a sans doute bien des degrés entre le point où la forme cesse d'être belle, et celui au-dessus duquel elle ne saurait s'élever ; éclairé par l'expérience et le goût, le critique essaiera de marquer la place de l'œuvre sur cette échelle esthétique qui va du joli ou de l'agréable à la beauté suprême. Il n'oubliera pas cependant que la beauté de la forme n'est point seule ; qu'elle est souvent subordonnée à une beauté plus importante, et qu'une classification fondée entièrement sur la première ne saurait être que provisoire.

Nous avons remarqué, après beaucoup d'autres, que la manière d'envisager l'idée change avec les siècles ; la forme est également soumise aux mêmes variations. Dans les beaux-arts il n'y a point pour un seul objet une forme unique qui se transmette, comme par héritage, de génération en génération d'artistes ; chaque époque, chaque période, chaque groupe adopte certaines lignes, certains aspects de composition, certaine disposition des éléments mêmes de l'art. Un artiste tantôt relève d'une école, tantôt emprunte à plusieurs leurs procédés, leurs artifices, leur style extérieur, et se les approprie en les modifiant suivant le tour particulier de son esprit ; lui-même, dans le cours de sa vie, corrige, amende, idéalise la forme qu'il a choisie ; il donne, pour ainsi dire, de nouveaux dehors à son talent ; il frappe nos sens d'une autre façon ; en un mot, il change de *manière*. De là des transformations sans cesse renaissantes, de là une agitation féconde qui, sans atteindre ni altérer le principe même de l'art, semble revêtir la pensée d'une enveloppe

toujours nouvelle; de là une individualité, une originalité matérielle, si l'on peut dire, qui nous charme souvent plus que des qualités d'un ordre plus élevé. Comment la critique s'abstiendrait-elle de signaler la parenté de telle forme avec telle autre? Comment ne lui demanderait-on pas de nous éclairer sur la cause et la portée de ces changements extérieurs qui surprennent toujours ceux qui sont étrangers à l'art, et piquent la curiosité des connaisseurs? Elle nous dira donc si l'œuvre soumise à son examen appartient au style archaïque; si on remarque en elle une tendance vers le style qui doit régner plus tard; si, dans une composition appartenant à une époque de renaissance, il y a des vestiges d'un art plus ancien; si telle partie de l'œuvre est conforme à la tradition et telle autre s'en écarte sensiblement, si tel détail fait songer à tel contemporain de l'artiste [1]; si l'imitation s'accuse avec franchise ou se déguise avec habileté; si l'antiquité a été consultée ou copiée; en un mot, de même que les peintres observent scrupuleusement dans la nature les changements qui s'opèrent par le reflet d'une couleur sur une autre, ainsi la critique

1. Pour ne citer qu'un exemple, c'est ce qu'a fait admirablement M. Vitet dans la description de la Fresque de St-Onofrio (*Revue des Deux-Mondes*, 15 nov. 1850) : « Voilà dans ce tableau un étrange et curieux constraste. Si vous le regardez à distance, si d'un coup d'œil vous en saisissez l'ensemble, cette suite d'hommes assis, quelque variées que soient leurs attitudes, ont je ne sais quoi d'informe et de symétrique qui vous rappelle les productions les plus ingénues de l'art à son enfance ; si vous vous approchez, si vos regards pénètrent dans chacune de ces figures, vous les voyez vivre et penser, etc... » Et plus loin : « La tête et la draperie de Saint-Jean sont exactement traitées à la façon de Léonard, et ce qui est plus frappant encore, c'est le Saint-Barthélemy qu'on dirait avoir été peint et dessiné par Fra Bartolommeo lui-même, tant le style et le coloris du *frate* sont fidèlement reproduits dans cette tête. »

examinera, dans une œuvre, ces nuances infinies de composition et d'aspect extérieur, qui sont comme les reflets d'un siècle sur un siècle, d'un maître sur l'élève, des contemporains les uns sur les autres, et pour ainsi dire d'un artiste sur lui-même.

Sortant du domaine de l'histoire, le critique rentrera dans celui de l'esthétique appliquée pour comparer la nature de la forme avec les lois générales de l'art qui l'a mise en œuvre. Nous nous expliquons : toutes les formes ne conviennent pas indistinctement à tous les arts ; la multiplicité des plans, par exemple, rend le bas-relief confus ; la perspective, qui donne à l'œil la sensation des lointains et des enfoncements, est un contre-sens dans la décoration d'une muraille qui doit arrêter le regard et se présenter à nous comme une clôture. Des lignes tourmentées et contrastées, fussent-elles d'une vérité scrupuleuse, s'accordent mal avec la pesanteur du marbre. Le travail minutieux par lequel la matière s'assouplit, au point de paraître, comme de la chair véritable, céder sous la pression du doigt, par lequel une draperie, faite d'une matière opaque et rigide, s'amincit, se tord, se froisse, se casse, devient flottante ou transparente, est un raffinement qui répugne à la sévère sculpture. D'un autre côté, la peinture ne saurait s'accommoder d'une composition trop symétrique, d'attitudes trop raides, d'une vie trop contenue. L'architecture qui poursuit, suivant l'expression d'Héliodore de Larisse, « non la symétrie et l'eurhythmie réelles, mais la symétrie et l'eurhythmie apparentes, » qui cherche par un artifice d'optique à faire paraître l'édifice plus grand qu'il ne

l'est [1]; qui emploie la couleur de manière à faire oublier la nature des matériaux et à donner l'idée d'un carton peint, se pare ainsi d'agréments étrangers et factices. Ces abus, car on ne peut appeler d'un autre nom ces prétentions d'un art à reproduire les effets d'un autre, s'expliquent aisément : il semble à l'artiste qu'il fait un pas en avant pour être sorti de son domaine propre; il n'en est rien cependant : ce prétendu progrès est en général un signe de décadence qui ne doit pas échapper à la sagacité et à la sévérité du critique. Cependant, sur ce point comme sur bien d'autres, la règle n'est point si absolue qu'elle ne puisse être enfreinte avec avantage, ou du moins modifiée sans un grave inconvénient. Le critique est naturellement juge des exceptions; fonction délicate, car les exceptions ne sont pas prévues par l'esthétique comme celles du langage sont enregistrées par la grammaire ou le dictionnaire. Pour ne citer qu'un exemple, Lorenzo Ghiberti, contrairement à la pratique constante de l'antiquité, a multiplié les plans dans ses bas-reliefs des portes du baptistère à Florence; on ne songe guère cependant à l'en blâmer, car par la précision du travail, par son habileté à grouper les personnages, il a su échapper à la confusion, qui pour tout autre artiste serait résultée d'un pareil système.

Revenons maintenant à notre point de départ. Le premier devoir du critique, avons-nous dit, est de déterminer avec précision l'idée, ou, si l'on veut, le dessein de l'artiste; le second, d'étudier la forme isolément. Il nous reste à rapprocher ces deux éléments,

1. Voir Boutmy, *Philosophie de l'architecture en Grèce*, p. 133.

de manière à comprendre leur rapport l'un avec l'autre et par conséquent l'unité même de l'œuvre d'art.

Une distinction entre les signes employés par l'art est ici nécessaire. Les uns sont tellement liés à l'idée par la nature même des choses que l'artiste ne saurait s'en passer sans renoncer à son art lui-même ; il est clair, par exemple, qu'en peinture, il y a des traits qui rendent une grimace, et d'autres qui rendent un sourire ; que la crainte et la joie ont un masque différent ; que la haine et l'amour n'ont point la même expression : l'artiste est donc tenu d'observer et de suivre la nature sous peine d'être inintelligible ou du moins fort obscur. Mais cette imitation peut être plus ou moins exacte sans cesser d'avoir un sens. Les plus grands artistes seuls arrivent à cette fidélité qui semble fixer la passion sur la toile et créer des personnages vivants. L'œuvre d'art est-elle aussi expressive que les ressources de l'art le permettent? La passion, traitée par l'artiste, a-t-elle ce degré d'intensité que le sujet réclamait et que le peintre s'est proposé de lui donner ? a-t-il dépassé le but ? est-il resté en deçà ? le jeu de la physionomie n'est-il pas trop violent ou trop calme ? la bouche dément-elle ce que disent les yeux ? est-il une ligne, un pli, une ride qui rompe l'unité ? Toutes ces questions s'imposent nécessairement à la critique ; mais, pour les résoudre, elle manque, comme du reste l'artiste pour peindre les passions, de règles certaines ; l'étude patiente de la nature et des maîtres [1] peut seule nous aider à découvrir dans une

1. Le point de départ d'une étude de ce genre pourrait être le traité de Le Brun sur l'expression générale et particulière. Nous

œuvre d'art le motif secret, excès ou omission, défaillance ou violence inopportune, qui gêne, contrarie, ou déroute notre émotion.

Ces éléments de l'art, les lignes, la couleur, les sons, après avoir été combinés de façon à rendre sensible l'idée principale, peuvent être employés pour l'accompagner en quelque sorte, pour lui donner plus de force et d'éclat. Ce sont alors, si l'on veut, des parties accessoires dans l'œuvre, des ornements, mais des ornements tels qu'on ne pourrait les supprimer sans affaiblir nos impressions. Des lignes horizontales, par exemple, ont un aspect grave et sérieux qui s'accordera avec une scène austère ou lugubre [1]. Suivant que les lignes du visage humain, et par suite, celles d'un monument, d'un tableau, s'élèveront où s'abaisseront obliquement deux à deux, de manière que le triangle ainsi formé ait sa pointe en haut ou en bas, nous éprouverons un sentiment de peine ou de gaieté [2]. Il n'est point une qualité de lumière, qui ne réponde à une disposition intime de notre âme; pleine, elle détend

savons tout ce qui a été dit contre ce traité ; peu s'en faut qu'on ne l'ait accusé de la décadence de l'école française, sous prétexte qu'en donnant des recettes pour la représentation figurée de chaque passion, il aurait détourné les artistes de l'observation personnelle. En vérité, ces artistes auraient bien mal compris l'enseignement du maître. Le Brun n'a jamais prétendu avoir décrit et dessiné toutes les nuances des passions ; il n'a étudié que les passions principales et la manière générale dont elles s'expriment. Ces dessins sont comme des lieux communs qu'il ne faut jamais ni dédaigner complétement, ni employer sans les modifier suivant l'esprit du sujet. — Nous devons encore mentionner le livre plus scientifique de M. Gratiolet, sur l'expression de la physionomie ; on y trouvera de fines observations, appuyées d'exemples que l'auteur prend tout à la fois dans la nature et les œuvres d'art.

1. Voir le Testament d'Eudamidas du Poussin. C'est l'exemple cité par Paillot de Montabert, dans son Traité de peinture.

2. Voir Ch. Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, p. 115 et p. 155.

l'esprit, elle donne l'essor à la curiosité, elle double le prix de la vie, elle favorise l'expansion de tout notre être moral ; rare et discrète, elle satisfait notre goût pour le mystère ; elle nous excite, elle échauffe l'imagination ; froide et blafarde, elle nous force à nous replier sur nous-mêmes [1]. Cette variété d'effets est une ressource précieuse pour l'artiste ; car il peut ainsi, par le mélange habile des clairs et des ombres, ajouter à la gaieté ou à l'horreur du sujet qu'il a choisi. La couleur a aussi son éloquence : la vérité d'une teinte locale satisfait notre raison ; l'harmonie des couleurs entre elles est une caresse pour l'œil ; mais après un spectacle touchant par lui-même, rien ne nous touche plus que la conformité de la couleur avec la pensée que nous lisons sur les visages ; il semble que l'émotion entre plus avant. On sait que la voix humaine a des accents pour toutes les passions : toutes les passions trouvent dans la musique des notes ou des combinaisons de notes qui semblent leur avoir été appropriées par la nature même. Le critique, poursuivant toujours son analyse, cherchera les rapports entre ces deux termes, l'idée et la forme, en tant que celle-ci se fait, pour ainsi dire, l'écho de l'idée première ; il montrera, s'il est possible, ce que la seconde apporte à la première de clarté ou de puissance ; il signalera, s'il y a lieu, la tendance de l'une et de l'autre soit à se diviser, de manière à briser l'unité, soit à se rapprocher de manière à concourir à un même but. Il louera Rembrandt d'avoir « rendu le silence » dans un de ses tableaux connus sous le nom des *deux Philosophes,*

1. Voir Ch. Blanc, *Des expressions de la lumière.* Discours lu dans la séance publique annuelle des cinq Académies, 28 oct. 1874.

« avec le seul ménagement du clair et de l'obscur [1]. » Il blâmera Rubens d'avoir employé pour représenter la reine Thomyris, donnant l'ordre de plonger dans le sang la tête de Cyrus, les mêmes couleurs dont il se serait servi pour un triomphe ou pour une apothéose. Il n'oubliera pas cependant que cette relation entre l'idée et la forme est souvent fondée sur une convention par une association d'idées qui n'a rien de rigoureux ni d'absolu; que l'abus de ces moyens trop matériels est indigne de l'art; qu'ils ressemblent souvent à la déclamation dans le discours plutôt qu'à la véritable éloquence, qu'ils ne diffèrent pas essentiellement des cris violents ou des effets de musique plaintive, usités dans nos mélodrames; que par conséquent ces sortes de mérites n'existent réellement que lorsqu'ils ne sont pas *seuls* [2], et que dans tous les cas l'artiste ne doit pas les prodiguer.

1. Ce sont les termes de M. Ch. Blanc. Il ajoute : « Un rayon de soleil, amorti par des vitres poudreuses, visite la demeure tranquille d'un solitaire, une demeure voûtée et souterraine. Devant lui sont des livres ouverts, mais le philosophe ne les regarde plus : il songe. Dans cette retraite obscure, il règne une telle paix qu'on se sent gagné par le goût de la solitude, à voir ce rayon qui glisse le long du mur, qui rampe sur le sol, indique à peine les marches d'un escalier tournant et va se perdre insensiblement dans ces demi-teintes profondes où le soleil épouse la nuit. » *Des expressions de la lumière ;* séance des Académies, 28 oct. 1874.

2. L'artiste pourra donc ôter à la forme quelque chose de sa beauté propre pour l'unir plus étroitement à l'idée ; elle regagnera ainsi par cette alliance ce qu'elle aura perdu en force ou en éclat. Mais cette diminution de beauté ne doit pas être trop sensible ; le désaccord entre l'idée et la forme, en fait d'art, est encore plus supportable peut-être qu'un accord acheté par une altération trop grande de la beauté propre à la forme. Aussi ne pouvons-nous approuver l'éloge que M. Ch. Blanc fit du tableau de Chenavard, Divina Tragœdia, exposé au salon de 1869 et placé depuis au Musée du Luxembourg : « Ce n'est pas la banalité du jour, ce n'est pas le soleil qui éclaire ces personnages divins en lutte contre la mort, ou déjà par elle frappés ; c'est la lumière éthérée d'un autre séjour que celui des mortels, une lumière qui ressemble un peu à

Il reste maintenant à porter un jugement d'ensemble sur l'œuvre. Là est la difficulté. Nous avons vu en effet que des questions bien diverses se présentent à propos d'une œuvre d'art. Quelle a été l'intention de l'artiste? quelle est sa science dans la partie technique? Si la partie technique et l'idée ont été traitées avec une supériorité et une originalité indiscutables, il ne peut y avoir d'hésitation. On a devant soi une œuvre parfaite. Malheureusement ce cas est rare, pour ne pas dire introuvable; le chef-d'œuvre même, ou ce que nous avons coutume de nommer ainsi, ne vaut presque jamais autant pour une partie que pour une autre; si bien que le jugement différera suivant que l'on se posera telle ou telle question, suivant qu'on attachera plus d'importance à l'idée ou à la technique, et dans la technique à la forme idéale ou à la forme expressive. Cependant on peut établir, croyons-nous, les règles suivantes qui nous paraissent laisser peu de place à l'exception: entre deux œuvres également bien exécutées, le premier rang appartient à celle qui s'adresse aux sentiments les plus élevés de l'âme humaine; entre deux œuvres également remarquables par le mérite de la pensée, la préférence est due à

la lune des poëtes et qui semble faite pour éclairer les régions de la rêverie et le monde des idées. Il ne faut donc pas s'étonner si les chairs de ces personnages n'ont pas le ton de la nature, mais se colorent d'une teinte conventionnelle comme les figures de l'*Apothéose d'Homère*, comme la plupart des tableaux de Prudhon. Chacun doit le sentir : si la couleur ici rentrait dans la vraie vérité, elle enlèverait à la composition son caractère idéal.... » Quelle que soit l'autorité de M. Ch. Blanc en pareille matière, une gamme triste et sourde, comme celle que nous remarquons en ce tableau, nous paraîtra toujours un témoignage de faiblesse et d'impuissance; si c'est le sujet qui exige le sacrifice si complet de l'élément pittoresque, le sujet est mal choisi; mais nous ne croyons pas à cette prétendue tyrannie de l'idée.

celle qui atteste une science plus profonde et mieux employée ; entre des œuvres d'une science non pas inégale, mais différente (comme il arrive, par exemple, si nous avons à nous prononcer entre deux maîtres dont l'un n'a point de rival pour le dessin, l'autre pour la couleur), nous donnerons la préférence à celle qui fait le mieux tourner la science au profit de l'idée ; entre deux œuvres dont l'une brille par les signes accessoires et pour ainsi dire par l'accompagnement de l'idée, l'autre par les signes naturels de l'idée, ceux-ci fussent-ils seuls, fussent-ils réduits aux formes strictement nécessaires, nous ne saurions avoir de doute : celle-ci est supérieure à celle-là : ces règles, il est vrai, sont d'une application délicate, parce que les éléments sur lesquels nous pouvons fonder nos appréciations se mêlent dans des proportions différentes. Il peut se faire que l'analyse, en nous éclairant sur le mérite de chaque partie, ne nous permette point de conclure avec rigueur sur la place que l'œuvre doit occuper parmi les œuvres de l'art ; l'important est de savoir pourquoi nous lui refusons telle ou telle place, pourquoi nous la comparons à telle œuvre ou à telle autre, et pourquoi enfin nous sommes indécis sur son classement définitif. Dans bien des cas, il y aurait de l'injustice à demander plus à la critique.

Cette étude attentive et minutieuse de l'œuvre d'art donnera à la critique les moyens d'expliquer et de concilier, dans une certaine mesure, les opinions quelquefois très-diverses des simples amateurs et même des artistes. Ce sera là sa dernière tâche ; elle mettra ainsi ses résultats à l'épreuve. En effet, il est inadmis-

sible qu'il n'entre pas une part de vérité dans les jugements même contradictoires que portent les hommes sur les œuvres d'art ; nous n'admirons guère des défauts, ou ce sont des défauts qui pourraient être ailleurs une source de beautés ; nous ne refusons guère notre approbation à ce qui est beau, seulement nous sommes plus sensibles à une qualité qu'à une autre. Il est même nécessaire qu'un homme, qui prend le sentiment pour unique guide, qui n'a point réfléchi sur les ressources et le but de l'art, qui ne suit aucune méthode dans son examen, se laisse inégalement frapper par des beautés égales, également charmer par des beautés fort inégales ; la critique rétablit l'équilibre. Elle donne à chaque élément sa valeur propre ; elle varie les points de vue pour nous aider à reconnaître notre erreur ou forcer notre inattention. « Quand on veut reprendre avec utilité, dit Pascal, et montrer à un autre qu'il se trompe, il faut observer par quel côté il envisage la chose, car elle est vraie de ce côté-là, et lui avouer cette vérité, mais lui découvrir le côté par où elle est fausse [1]. » C'est là un rôle que la critique, après toutes ses analyses, est parfaitement apte à remplir. On a dit, il est vrai, que c'était folie de sa part que de vouloir réformer nos admirations et nos antipathies ; mais rien n'est plus faux ; puisqu'elle emploie le raisonnement sur des matières qui le comportent, elle peut nous convaincre ; puisqu'elle nous découvre un côté inattendu des choses, elle peut vaincre notre indifférence et nous guérir de nos préventions.

1. Pensées de Pascal, art. XXV, 13.

CHAPITRE VII

DES QUALITÉS DU CRITIQUE D'ART.

Si l'on considère les connaissances nécessaires au critique d'art, et la méthode qu'il est tenu de suivre, il est facile d'indiquer quelles sont les facultés qu'il doit posséder ; ce sera d'abord une vive et délicate sensibilité : comment, en effet, serait-il un juge équitable si son âme était entièrement ou même à demi fermée au charme particulier des beaux-arts ? Ici la froideur n'est pas une garantie d'impartialité. Ce sera ensuite la sagacité de l'esprit et la sûreté du jugement ; ne faut-il pas, en effet, sans cesse observer et comparer, analyser et rapprocher, peser enfin chaque défaut et chaque qualité « au poids de sanctuaire ? » Or toutes ces opérations ne sauraient se faire sans les dons les plus précieux de l'intelligence. Nous n'insisterons pas sur ce point, pensant que c'est là une vérité dont l'évidence ressort des chapitres précédents ; mais il nous paraît curieux de rechercher dans quelle mesure ces deux qualités doivent s'unir l'une à l'autre pour for-

mer la critique d'art, et si, comparées aux mêmes qualités chez le critique littéraire, elles n'admettent point une différence de degré ou de nature.

Il semblerait, au premier abord, que la sensibilité n'a pas besoin d'être aussi développée chez le critique d'art que chez le critique littéraire. Les œuvres d'art s'adressent directement aux sens : si la poésie éveille chez nous des images, la sculpture et la peinture nous mettent ces images devant les yeux. Est-il bien difficile d'être ému, quand les objets capables de nous émouvoir ne sont plus rappelés à notre souvenir par des signes conventionnels, mais dressés, pour ainsi dire, devant nous, avec toutes les apparences de la réalité ? Au lieu d'entendre le récit d'une scène de carnage, nous contemplons dans toute son horreur le Massacre des Innocents, par exemple ; on ne demande plus à notre imagination, parfois paresseuse, de se transporter dans l'arène du cirque romain : l'artiste nous montre le Gladiateur mourant. Pour être touché d'un pareil spectacle, ne suffit-il pas d'avoir un cœur et des entrailles d'homme ?

Ne nous hâtons pas cependant de conclure que les œuvres d'art font sur nous une impression plus rapide et plus profonde que les œuvres littéraires. S'il en était ainsi, le public qui veut être ému, se précipiterait vers une source d'émotions si facilement accessible, si largement ouverte à tous. Nos musées, il est vrai, sont fréquentés, mais il est facile de voir à la manière dont la foule les parcourt, qu'elle ne vient y chercher qu'un divertissement pour l'œil, un passe-temps pour l'imagination ; ce qu'elle éprouve n'est en rien com-

parable à l'enthousiasme qu'elle laisse éclater dans nos théâtres, ou même au plaisir que lui cause un couplet spirituel, agréablement chanté. Ceux que l'on nomme amateurs, il est vrai, sont nombreux et se multiplient tous les jours; mais si nous écartons tous ceux qui aiment l'art par engouement, par ostentation, par désœuvrement, par manie même (car les plus belles choses sont l'objet de sympathies toutes factices), combien en restera-t-il qui trouvent une véritable jouissance dans la contemplation d'un tableau ou d'une statue?

L'art se propose cependant de nous émouvoir, comme les lettres. D'où vient qu'il émeut moins sûrement et moins fortement la plupart des hommes? Nous en voyons deux causes principales: le caractère synthétique des œuvres d'art d'abord, puis la nature même des sentiments qu'elles cherchent à exciter en nous.

Dans un drame, dans une tragédie qui nous émeut, il y a peut-être deux ou trois scènes vraiment pathétiques où le cœur se serre, où nous éprouvons un véritable sentiment d'angoisse. Mais la pièce tout entière n'a guère servi qu'à préparer ces scènes; le poète, par une habile gradation d'idées, par des traits successifs qui ébauchent d'abord un personnage et lui donnent ensuite un relief saisissant, par le rapprochement de toutes les circonstances qui compliquent et aggravent une situation dramatique, finit par attendrir l'âme la plus sèche; il livre un véritable assaut, dans toutes les règles, à notre sensibilité; ce serait miracle, si une action bien développée nous laissait

froids. Dans les beaux-arts, dans la peinture, par exemple, qui a le plus d'analogie avec la poésie, le sujet fût-il des plus touchants par lui-même, nous n'avons devant les yeux qu'une seule et unique scène ; notre âme, à moins d'une disposition particulière, ne saurait tout d'un coup et comme d'un bond s'élever au degré de passion que le tableau représente ; elle se met lentement à l'unisson d'un sentiment violent ; elle a besoin de se recueillir, de compter les personnages, de songer au moment qui précède le moment choisi par l'artiste, de lire sur les visages et de se les expliquer les uns par les autres, de prêter mentalement un langage aux acteurs qui s'agitent ainsi, sans mot dire, devant nos regards, enfin de refaire ce qu'aurait fait le poète, pour recevoir l'impression dans toute sa force. Plus ces différentes opérations seront rapides, plus nous goûterons vivement les œuvres d'art ; car dans une analyse trop prolongée, l'âme perdrait sa chaleur et son courage ; les difficultés de l'initiation feraient renoncer au plaisir promis par l'œuvre d'art.

Nous n'avons parlé que de la peinture qui recherche volontiers l'élément dramatique. Si nous considérons les autres arts ou même la peinture, lorsqu'elle ne se renferme pas dans la représentation de scènes douloureuses ou terribles, nous comprendrons aisément pourquoi nous avons besoin d'une éducation spéciale et d'une sensibilité exquise, pour être vraiment émus. Prenons, pour exemple, le paysage. Il n'est point d'homme, sans doute, qui ne contemple avec plaisir une belle et riche contrée, heureusement

accidentée ou largement ouverte; il n'en est point pour qui la solitude et le mystère d'une vallée ne puissent avoir des charmes à certains moments de la vie. Transportez ces scènes sur la toile; elles perdent de leurs attraits aux yeux de bien des hommes. Pourquoi? l'éclat du soleil, l'étendue, la variété des points de vue manqueront, quoi que le peintre ait fait, à la belle contrée, dans le tableau qui la représente; la vallée, si bien reproduite qu'elle soit par le pinceau, ne nous apportera plus cette sensation de fraîcheur, qui était au moins pour moitié dans notre plaisir, lorsque nos pas la parcouraient. En revanche, il est vrai, le paysage du peintre, s'il est composé avec art, s'il n'est pas une copie trop fidèle de la réalité, nous offre des lignes plus ordonnées ou plus savamment brisées que la nature; il prend une teinte plus uniformément ou riante ou mélancolique; il accentue avec plus de force, si l'on peut dire, les sons de cet écho que la nature renvoie à notre âme; en un mot, il est plus sympathique. Mais cette perfection même nous le rend à la fois plus inintelligible et plus clair; plus inintelligible, pour ceux qui ne demandent à la nature qu'une sensation de bien-être ou des spectacles sans cesse diversifiés; plus clair, pour ceux qui croient à une sourde poésie des lieux et des choses. Or, ce sentiment, plus répandu de nos jours qu'autrefois, mais encore assez rare, au moins dans ce qu'il a de plus fin et de plus délicat, le critique ne saurait s'en passer pour comprendre les paysages de nos artistes. Le poëte peut, à la rigueur, nous révéler des sentiments que nous n'avons jamais éprouvés; l'artiste ne

peut guère qu'éveiller, en leur donnant plus de force, il est vrai, des sentiments qui ne sont pas nouveaux pour nous.

La sculpture nous suggérerait des remarques analogues. Nous ne parlons pas de cette sculpture qui s'adresse uniquement aux sens soit par l'attrait équivoque d'une nudité peu chaste, soit par le spectacle d'un visage affreusement contracté par la douleur; mais de celle qui se réduit, de parti pris, à l'harmonie des lignes et au choix heureux des proportions. On dira sans doute que la beauté et la grâce, dans la nature, ont des charmes pour tous les yeux. Ne se mêle-t-il pas cependant, au plaisir que ces qualités nous font éprouver, mille causes plus puissantes qu'elles, ou du moins plus capables d'agir sur notre sensibilité ? Les couleurs de la vie, le jeu de la physionomie, l'éclat du regard ne nous ont-ils pas comme fascinés, avant même que la régularité des traits, la justesse des proportions aient pu être parfaitement appréciées par nous ? Tous ces avantages, la sculpture y renonce, elle n'en garde qu'un ou deux auxquels elle donne toute la perfection que l'esprit humain peut rêver. Nous y serons certainement sensibles; mais à quelle condition ? Il faudra que nous comprenions la valeur d'une ligne, l'éloquence d'un contour; il faudra qu'une abstraction, ou tout au moins une qualité isolée nous plaise autant et plus qu'une réalité concrète et complexe; il faudra que l'ordre et la justesse, employés plutôt de manière à ne pas détruire la vie que de manière à la rendre plus intense, nous saisisse autant que tous les signes de la vie. Or, pour

7

cela n'est-il pas besoin d'une sensibilité particulière, cultivée par l'étude, développée par l'exercice, épurée par l'habitude de la réflexion?

Cette vérité est encore plus manifeste si l'on considère l'architecture. On a cru pendant longtemps, et quelques personnes croient encore que tout le mérite de cet art consistant dans l'appropriation des formes et des matériaux aux usages de la vie humaine, il n'a rien à démêler avec le sentiment; que les beautés qui lui sont propres ne sauraient être appréciées que par la raison qui mesure et calcule, qu'il est muet pour les sens et ne parle qu'à l'intelligence. C'est là une erreur sans doute, mais qui prouve combien l'âme s'ouvre difficilement à des impressions d'un certain ordre, quand elle n'y est pas préparée par les croyances ou par l'éducation. La grandeur sans doute est toujours imposante et un édifice sublime frappera toujours notre imagination, mais comment sentirons-nous la hardiesse ou la souplesse d'une ligne mathématiquement tracée, la gaieté ou la sévérité que donne au monument le choix de l'appareil ou le rapport des pleins et des vides, toute la valeur esthétique d'une colonne, d'un chapiteau, d'un ornement, sans une disposition particulière à saisir les expressions de la forme matérielle? Cette poésie qui se dégage d'un assemblage de pierres n'est point sans doute tout à fait un secret pour le vulgaire, mais elle n'est point non plus tout à fait intelligible pour lui; s'il reçoit l'impression d'ensemble, il ignore le charme des détails; s'il n'entre pas sans émotion dans une cathédrale, il voit avec indifférence le profil d'une moulure.

Le critique doit donc contempler les monuments avec les yeux d'un poëte et d'un artiste, avant de les examiner en philosophe.

On ne saurait dire de la musique ce que nous avons dit de la sculpture et de l'architecture ; elle ébranle fortement la partie sensible de notre âme ; la poésie même ne paraît pas avoir des effets aussi puissants. Dès lors il semblerait que pour goûter les productions de cet art il suffît d'être capable d'une impression de tristesse ou de gaieté, de haine ou d'amour, de crainte ou d'espérance. Cependant on sait que si la musique jette quelques hommes dans le ravissement, elle n'apporte aux autres qu'une médiocre jouissance ; on sait encore que la musique est le dernier venu des arts et qu'elle a dû se produire d'abord sous le patronage compromettant de la poésie dramatique, seule comprise et sentie à une certaine époque de notre histoire. Quelle conclusion tirer de ces faits, sinon que le pouvoir de la musique est étroitement lié à la délicatesse de nos organes, et que pour nous laisser toucher soit par le caractère d'une mélodie, soit par le charme plus mystérieux encore de l'harmonie, notre âme doit être aussi prête à s'ébranler que la corde à vibrer sous l'archet d'un artiste.

Une sensibilité exquise est donc nécessaire au critique. Cependant cette faculté si précieuse peut devenir aisément un principe d'erreur. Certaines natures sont si promptes à s'émouvoir, que la pensée d'une émotion suffit pour la faire naître, sans que l'art intervienne, ou du moins avant qu'il ait déployé toutes ses ressources. Quelquefois, par l'effet de cette sensibilité,

nous voyons les œuvres d'art tout autres qu'elles ne sont; nous leur prêtons des perfections qu'elles n'ont pas; nous leur attribuons un sens qui n'a jamais été dans l'esprit de l'artiste, nous découvrons des trésors de poésie là où il y a une idée ou un sentiment heureusement exprimé, mais nullement enveloppé ni symbolique. C'est ainsi, sans doute, que les anciens voyaient dans le Pâris d'Euphranor [1] le juge des trois déesses, l'amant d'Hélène et le meurtrier d'Achille. C'est ainsi encore qu'ils lisaient sur la figure du Demos de Parrhasios toutes les passions diverses du peuple athénien, depuis la mobilité, la colère, l'injustice, la clémence, enfin les vertus et les vices les plus opposés. De nos jours, Winkelmann a composé de véritables hymnes en l'honneur des principales statues antiques. N'a-t-il pas décrit l'Apollon du Belvédère comme animé d'une vie mystérieuse et divine, comme enveloppé d'une atmosphère printanière, semblable à celle des Champs-Élysées [2]? C'est là ce que Diderot appelait « aller au Toboso. » Diderot y a suivi plus d'une fois le critique allemand, et pourtant il avait écrit : « La sensibilité, quand elle est extrême, ne discerne plus; tout l'émeut indistinctement. L'un vous dira froidement : que cela est beau! L'autre sera ému, transporté, ivre; il balbutiera, il ne trouvera plus

1. Pline, XXXIV, § 19. Euphranoris Alexander Paris est, in quo laudatur quod omnia simul intelligantur, judex dearum, amator Helenæ et tamen Achillis interfector.

2. Ein ewiger Frühling, wie in dem glücklichen Elysium, belkeidet die reizende Männlichkeit vollkommener Jahre mit gefälliger Jugend..... Keine Adern noch Sehnen erhitzen und regen diesen Körper, sondern ein himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strom ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllt (Winkelmann's Kunstgesch. XI. 3).

d'expressions qui rendent l'état de son âme. Le plus heureux est sans contredit ce dernier. Le meilleur juge? c'est autre chose [1]. » Ainsi l'art est muet pour celui qui n'est point sensible ; pour celui qui l'est trop, il n'est plus l'art ; il se transfigure ; il appartient à un monde surnaturel ; il n'est plus vu qu'à travers les vapeurs d'une imagination échauffée. Ici, comme en morale, l'esprit est quelquefois la dupe du cœur.

Il est donc nécessaire que la raison prévienne les écarts d'une sensibilité trop vive. Elle ramènera le critique à une appréciation plus saine et plus virile de l'œuvre d'art ; elle lui rappellera que chaque art a ses règles et ses lois fixées par l'esthétique ; elle lui découvrira le point précis où l'art sort de ses limites et envahit le domaine d'un autre, où l'art appelé par un autre comme auxiliaire, usurpe le premier rang, au détriment de tous les deux ; elle lui donnera cette unité de doctrine sans laquelle on est l'esclave d'une impression et le jouet de sa propre mobilité ; elle lui montrera comment, en architecture, l'utile et le beau peuvent s'unir de manière à satisfaire à la fois la raison et le sentiment ; elle ne lui permettra pas, en peinture, de sacrifier les qualités pittoresques à l'idée, ou l'idée aux qualités pittoresques. Elle nous préservera de ce cri de Diderot : « Ce tableau vous émeut ; ne cherchez pas plus loin ; il est de main de maître. » En un mot, sans étouffer la sensibilité, elle nous empêchera de mesurer la valeur d'une œuvre uniquement à la vivacité de notre émotion.

1. Diderot, *Essai sur la peinture*.

Trois qualités, dans l'ordre intellectuel, sont particulièrement nécessaires au critique d'art et le distinguent du critique littéraire : ce sont la finesse de perception, une mémoire spéciale, et ce que nous nommerons, sauf à justifier plus tard l'expression, l'intelligence des rapports.

Le critique doit être capable, tout d'abord, de discerner ces nuances infinies par lesquelles l'artiste fait passer la forme, que ce soit la lumière, la couleur ou le son. Connaîtra-t-on tout le mérite d'un paysage, si l'on n'a pas vu, dans la nature, ou si l'on ne distingue que confusément dans l'œuvre d'art comment la lumière se réfléchit sur les objets, comment elle s'assourdit ou se colore en glissant sur telle ou telle surface, comment les reflets perdent ou gagnent de leur valeur, suivant la profondeur ou la légèreté des ombres ? Les couleurs s'exaltent ou s'affaiblissent par leur rapprochement ; tel ton indéfinissable résultera du voisinage de deux couleurs et ne sera qu'une illusion d'optique. Cette variété d'effets, ces actions et réactions de la couleur sur elle-même, ce jeu savant des teintes et des tons, ne demandent-ils pas, pour être simplement reconnus, une habitude et une qualité particulière du regard ? On a dit que l'œil exercé d'un artiste, « distingue dans un panier d'oranges, vingt jaunes qui laissent un souvenir distinct [1]. » Le critique qui n'en verrait qu'un, risquerait fort de ne jamais comprendre le mérite d'un coloriste. Quant à la musique, tout entière fondée sur le rapport des

1. Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, ch. LXVI.

sons, elle exige une finesse de perception d'autant plus grande que la rapidité de l'exécution nous dérobe, si l'on peut dire, la trame de l'œuvre.

Nous avons dit qu'un des devoirs du critique était de signaler les imitations et les réminiscences. En effet le génie ne prend pas seulement dans la nature les éléments qu'il combine; « il trouve quelquefois son bien, » dans les créations d'un art antérieur. Quand Le Brun, dans une des conférences de l'Académie de peinture [1], remarquait des ressemblances entre les personnages de la Manne du Poussin et quelques antiques, il s'acquittait précisément de cette tâche qui s'impose à la critique. Mais comment celle-ci imiterait-elle l'exemple, excellent cette fois, de Le Brun, si elle était dépourvue de cette espèce de mémoire qui garde fidèlement le souvenir des formes, des couleurs et des sons? D'autre part, tous nos jugements ne reposent-ils point sur une comparaison : à notre insu ou volontairement, en présence d'une œuvre d'art, nous songeons à celles qui ne sont plus discutées et dont la beauté, unanimement reconnue, semble fixer l'idéal en chaque genre. De même que certains noms sont toujours sur nos lèvres, de même certains tableaux ou certaines statues sont toujours présents à notre imagination. On comprend que plus nos souvenirs seront exacts et précis, moins notre désir d'être impartial risquera de s'égarer. Il faut aussi que notre mémoire embrasse un grand nombre d'œuvres d'art : autrement nous serions exposés à comparer des styles qui

1. *Sixième conférence de l'Académie de peinture,* 5 nov. 1675. — Voir les œuvres de Félibien, tom. V, édit. 1725.

diffèrent essentiellement, ou à prendre pour nouveau ce qui est vieux de plusieurs siècles, où à méconnaître la variété des formes que l'art peut nous offrir. « A force de voir des tableaux, dit l'abbé Du Bos, l'image d'une douzaine d'excellents tableaux se grave et s'imprime profondément dans notre cerveau encore tendre. Or ces tableaux qui nous sont toujours présents servent, s'il est permis de parler ainsi, de pièces de comparaison. » Douze tableaux, même excellents, c'est bien peu : n'est-ce pas vouloir tout peser avec un nombre de poids trop limité? Il est à craindre que le doigt n'aide la balance.

Par l'intelligence des rapports nous entendons cette faculté qui aperçoit les relations d'une forme avec une autre, ou avec la pensée de l'artiste. Nulle qualité peut-être n'est plus nécessaire au critique; car l'art procède constamment, dans ses productions, dans le choix de ses moyens par analogie ou par contraste. Il n'est point indifférent, par exemple, pour goûter l'Arcadie du Poussin, de comprendre que, si le paysage est désert et stérile, c'est pour ne point troubler l'idée mélancolique de la mort que l'artiste s'est proposé d'éveiller en notre esprit [1]. Quand nous avons saisi par quelles transitions habilement ménagées, l'artiste grec, dans l'élévation de ses monuments, passe de la forme verticale à la forme horizontale, nous admirons mieux la grâce du Parthénon. Les vitraux du XIII[e] siècle nous paraissent plus beaux, depuis qu'au lieu de les considérer en eux-mêmes,

1. Voir Guizot, *Etudes sur les beaux-arts*, 1860, p. 337.

nous avons réfléchi combien leurs cartouches, leurs ornements en lacis, leurs figures colossales s'allient heureusement avec les lignes de l'architecture gothique. Si le rapport d'un vase à sa destination, qu'il doive servir à nos usages ou orner nos appartements, détermine sa forme générale et la forme même d'une anse, quelle doit être la première préoccupation du critique, sinon de découvrir ce rapport!

Ces différentes qualités intellectuelles jointes à une sensibilité délicate composent ce que nous nommons le goût. On peut comprendre dès lors que dans les choses de l'art comme dans les choses littéraires, « pour avoir du goût, il faut avoir de l'âme, » car c'est du même fond, si l'on peut dire, que nous admirons les chefs-d'œuvre et que nous sympathisons avec la nature humaine; le sentiment est un, quoique divers dans ses manifestations. D'un autre côté, il n'est pas moins vrai que, pour avoir du goût, il faut avoir l'esprit juste et pénétrant : car l'œuvre d'art compose de mille beautés différentes sa beauté totale, et l'on n'a bien goûté celle-ci que lorsqu'on a compris et senti toutes les autres.

Maintenant est-il possible de distinguer entre le goût du critique littéraire et du critique d'art? Il est bien évident qu'ils ne diffèrent pas l'un de l'autre par nature; le goût suppose toujours la sensibilité et la raison. Mais cette sensibilité n'est pas tout à fait émue par les mêmes objets; cette raison n'a pas tout à fait les mêmes devoirs. Le critique d'art sera mieux disposé à se laisser toucher par les signes naturels de la passion et du sentiment, par les qualités extérieures

et la valeur expressive des choses ; il sera plus attentif aux accidents de la forme, il gardera mieux le souvenir des effets pittoresques, il comprendra mieux le rapport des éléments matériels entre eux et avec la pensée de l'œuvre. Ce n'est pas un goût plus fin ni plus délicat, ni plus vif; c'est un goût élevé autrement et préoccupé d'autres objets.

CHAPITRE VIII

APPLICATION DE LA MÉTHODE A UN TABLEAU DE RAPHAEL.

Nous voudrions, dans un dernier chapitre, essayer d'appliquer à un chef-d'œuvre la méthode que nous avons essayé de définir. Sans doute il y a quelque témérité de notre part, après avoir attribué ou plutôt demandé tant de qualités diverses au critique d'art, à faire œuvre de critique; cependant le précepte appelle l'exemple, et nous ne voyons guère le moyen de nous soustraire à la tâche que le sujet nous impose; pour la rendre plus facile, nous choisirons un tableau souvent étudié et commenté, mais qui n'a peut-être jamais été l'objet d'une analyse complète, celui que l'on désigne sous le nom de la Vierge de François Ier.

Il n'est pas besoin de contempler longtemps cet enfant qui s'élance de son berceau, cette mère qui se penche pour le recevoir, ce second enfant accompagné d'une vieille femme, ce personnage grave et souriant

tout à la fois qui appuie sa tête sur sa main, cet ange qui répand des fleurs, cet autre qui croise les bras, pour reconnaître le sujet et l'intention de l'artiste ; le sentiment que nous éprouvons à la vue de cette famille si heureuse, si étroitement unie par une seule affection pour un enfant, c'est celui d'une joie calme et sereine; ce qui éveille invinciblement notre sympathie, c'est le spectacle d'un bonheur intime, qui, par cela même qu'il n'a rien d'excessif ni de bruyant, semble destiné à ne prendre jamais fin ; à ne consulter que notre cœur, voilà vraiment l'idéal de la vie humaine ! tout y est, l'amour, la sécurité, je ne sais quelle atmosphère d'élégance et de noblesse que ne corrompront et ne troubleront jamais les désirs vulgaires. Transportez par la pensée, auprès de cette scène, le tableau de Rembrandt qui a été regardé longtemps comme une Sainte-Famille, et que nous appelons aujourd'hui, presque par respect pour les choses saintes, le *Ménage d'un menuisier*. Le contraste est complet. Elles sont heureuses, à n'en pas douter, ces deux femmes, dont l'une allaite un enfant, l'autre, plus âgée, le caresse ; mais ce bonheur n'a point pour principe l'élévation et la sérénité naturelle de l'âme ; il est dû aux circonstances ; si l'enfant vient à pleurer, et rien n'indique qu'il ne pleurera pas, la joie de la maison sera troublée ; si le mari est forcé de suspendre son travail, et rien n'indique en lui un saint qui puisse chômer sans inconvénient, je crains fort pour le bien-être et le bonheur de la famille. D'un autre côté, par une expérience inverse, rapprochons du tableau de Raphaël une Nativité de Giovanni di Pietro ; si l'enfant qui se

roule à terre, un doigt à la bouche, ne paraît pas se douter de sa divinité ; en revanche , la Vierge et saint Joseph ont pleine conscience du grand acte qui vient de s'accomplir; agenouillés, les mains jointes, ils prient tous deux avec une ferveur manifeste. Nous avons devant les yeux une véritable Sainte-Famille, un véritable tableau de dévotion.

Le sentiment religieux est-il donc tout à fait absent du tableau de Raphaël? On ne saurait, croyons-nous, l'affirmer. Le petit Saint-Jean croise les mains en signe d'adoration; une admiration profonde, voisine de la foi, est peinte sur son visage. Sans parler de l'ange qui sème de fleurs le berceau et des auréoles qui environnent toutes les têtes, le calme qui règne dans cette scène tient du recueillement; enfin, Raphaël a donné à l'attitude de la Vierge une telle modestie, à son regard une telle pureté que notre esprit, une fois averti, ne se refuse point à la prendre pour la mère d'un Dieu. Mais à part ces traits, dont quelques-uns ne sauraient disparaître sans que le sujet devînt méconnaissable, nous n'apercevons plus dans le tableau rien d'exclusivement religieux ; cette petite croix même, qui repose sur un bras de saint Jean, occupe si peu de place, se dissimule si bien, qu'elle ne réveille point du tout les tristes idées dont elle est l'emblème. Cet enfant si robuste, qui montre à sa mère un visage si souriant, est de ceux qui doivent être heureux du berceau jusqu'à la tombe ; ce n'est point un prophète, un réformateur, un dieu fait homme pour expier en sa personne les fautes de l'humanité. Que fait donc cette croix? c'est un de ces ornements pieux que les mères

chrétiennes donnent à leurs enfants, sans vouloir leur présager de cruelles épreuves; c'est celle que nous voyons chaque jour d'un œil pieux et attendri peut-être, mais sans craindre une fin tragique pour les enfants qui la portent. Ce n'est pas celle que l'art chrétien met aux mains du précurseur.

Il faut l'avouer cependant : nous sommes en désaccord avec la plupart des critiques qui ont étudié ce tableau. « La joie que Raphaël a peinte sur le visage du petit Jésus, disait déjà Félibien d'après l'Académie royale de peinture, a quelque chose de singulier, puisque l'on voit que ce n'est pas une joie enfantine qui naisse d'un subit mouvement de plaisir, et qu'il pourrait recevoir en voyant sa mère qui l'ôte de son berceau [1]. » D'où procède donc cette joie? « D'une *affection judicieuse,* d'une tendresse pleine d'amour, qui donnent plutôt à *connaître les grâces dont il veut favoriser sa mère*, que *celles qu'il voudrait recevoir d'elle,* comme font d'ordinaire les autres enfants. » La Vierge elle-même, si nous acceptons l'interprétation de l'Académie, révèle par son attitude, par l'expression de son visage, outre l'affection maternelle, des sentiments d'une tout autre nature : c'est « *un amour tout divin causé par la connaissance qu'elle a de la grandeur incompréhensible* de celui qu'elle tient. »

En effet, « par l'action de la Vierge qui baisse les yeux et qui reçoit son fils avec un profond respect, on voit combien *elle révère* ce cher enfant; et par *cet abaissement et cette soumission* elle montre *le devoir de*

1. Félibien, *Entretiens*, édit. de 1725, t. V, 4e conférence, p. 383.

la créature envers son créateur. » M. Guizot [1], décrivant le même tableau, semble s'être rappelé ce passage de Félibien ; on dirait que, tout en se servant d'expressions plus délicates que le secrétaire de l'Académie royale de peinture, il n'ait pas osé sentir autrement. « Une pensée céleste, dit-il, semble animer tous ces personnages. On dirait que l'amour maternel lui-même ose à peine approcher cette vierge uniquement occupée de l'enfant qu'elle a mis au monde, non pas pour elle, mais pour le monde. Un genou en terre pour recevoir son fils qui de son berceau veut s'élancer dans ses bras, elle ne laisse pas deviner *si c'est comme mère ou comme servante du Dieu auquel elle obéit qu'elle a choisi cette attitude pieuse.* » M. Gruyer, dans sa belle étude sur les vierges de Raphaël, emploie encore des traits plus énergiques, s'il est possible, pour faire ressortir le caractère religieux de ce tableau. « *Le mystère de l'incarnation*, dit-il, *devient sensible* au moyen d'une perfection de formes par laquelle Raphaël en même temps se rapproche de l'antiquité. » Il lit aussi je ne sais quels tristes pressentiments sur le front de la Vierge. « Cette physionomie exprime le recueillement, la douceur, la chasteté, la noblesse, et par-dessus tout, *une douleur pleinement consentie. La vierge mère voudrait sourire : elle ne peut ;* car elle connaît le prix de notre rédemption ; elle sait que ce fils qui lui tend les bras avec amour les étendra un jour avec plus d'amour encore sur la croix pour le salut du monde. » Enfin M. Gruyer voit briller « une sainte

1. Guizot, *Etudes sur les Beaux-Arts*, édit. in-12, p. 170.

ardeur » dans les yeux de l'ange qui croise les mains sur sa poitrine [1]. Serions-nous dans l'erreur et nos yeux profanes seraient-ils incapables de reconnaître, dans une œuvre d'art, les marques du sentiment divin? Mais ce sentiment, nous le discernons ailleurs, chez les peintres de l'école mystique, et c'est précisément parce que les Fra Angelico, les Benozzo Gozzoli, Raphaël lui-même dans d'autres tableaux nous ont appris comment il s'exprime, que nous ne pouvons le retrouver dans cette Sainte-Famille. Un écrivain, qu'on ne soupçonnera pas d'être aveuglé par des préventions hostiles à l'art chrétien, M. Grimouard de Saint-Laurent parle ainsi des vierges de Raphaël [2] : « Ne nous faisons pas d'illusions cependant, le triomphe est plus pour l'art, que pour l'art chrétien. Le recueillement plein de charme auquel portent ces vierges n'est que superficiellement religieux ; il ne prépare que de loin à la prière et si on fait cette question : — Est-ce bien là Marie? — quelque chose au dedans de vous dit aussitôt combien la mère de Dieu était effectivement au-dessus de tout cela. Mais il faut

1. Rien ne prouve mieux, selon nous, que ces différents passages combien il est difficile de ne pas pousser trop loin l'exégèse d'une œuvre d'art, de ne comprendre que ce qu'a voulu dire l'artiste, de n'éprouver que ce qu'il a voulu nous faire sentir. Chacun est tenté d'y voir ce qui répond le mieux à ses préoccupations ; pour peu que l'imagination soit vagabonde, c'est une merveilleuse occasion pour elle de prendre son essor. Ce n'est plus alors l'œuvre d'art qu'on étudie, c'est à propos d'une œuvre d'art les images que notre esprit conçoit, les sentiments dans lesquels notre âme se complait. Sans doute beaucoup de personnes ne voudraient pas échanger ce plaisir contre celui que peut nous offrir l'analyse toujours un peu sèche des mérites d'un tableau ; cependant la critique, différant de la poésie, ne saurait trop se défier de ses substitutions hardies par lesquelles l'œuvre de l'artiste disparaît pour ne plus laisser de place en notre esprit qu'à nos propres pensées.

2. *Guide de l'art chrétien*, t. III.

aussi le remarquer : dans ces tableaux trop humainement séduisants, le mouvement pittoresque des attitudes, la distribution imaginaire des rôles et la coquetterie modeste des ajustements s'écartent bien plus du modèle que les traits eux-mêmes tels que Raphaël les a entendus. Donnez à Marie avec les mêmes traits plus de gravité dans le maintien, plus de simplicité dans le costume, *relevez surtout les sentiments par la pensée du surnaturel et du divin*, et le type de Raphaël est un de ceux parmi les peintres de son temps qui revient de *plus près à notre type traditionnel.* » Voilà, suivant nous, la vérité sur Raphaël : le sentiment touche au divin sans s'y confondre ; il reste humain, ou, pour mieux dire, pour tenir compte de la haute perfection morale peinte sur le visage des vierges raphaélesques, il s'élève jusqu'au dernier degré de noblesse et de pureté auquel l'humanité puisse atteindre. Revenons maintenant au tableau qui nous occupe. « On voudrait, dit M. Charles Blanc, y jeter des fleurs, comme font ces deux anges qui sont venus *sans étonner personne*, dans la maison du Seigneur, et dont *la seule* présence nous fait voir tout à coup *une famille divine dans une famille humaine* [1]. » Les paroles de l'illustre critique nous semblent justifier notre impression, et résumer avec autorité les réflexions que nous avons présentées sur le caractère du tableau.

Nous avons parlé de rechercher si la pensée de l'artiste est de celles que l'art peut exprimer, sans franchir ses limites. Nous n'avons point ici à nous

1. *Histoire des peintres*, école ombrienne et romaine, Raphaël.

faire une pareille question. Si l'esthétique la plus sévère reconnaît à la peinture le pouvoir de représenter « la pensée *tantôt appliquée à un objet précis, tantôt plongeant dans les profondeurs mêmes de l'infini* », si elle peut rendre, sans faire violence aux matériaux qu'elle met en œuvre, jusqu'à l'enthousiasme et l'extase, à plus forte raison est-elle dans son droit quand, par le spectacle des affections les plus pures, elle cherche à nous communiquer le sentiment d'une paix et d'une joie inaltérable. De tous les états de l'âme, il n'y en a point peut-être qui assure un triomphe plus complet à la peinture ; là point de ces sentiments complexes, qui peuvent faire hésiter le pinceau dans la représentation des passions violentes ; point de ces contractions de visage, point de ces hardiesses de geste qui peuvent altérer la beauté des types, et détruire l'harmonie. La peinture n'a, en pareille occasion, ni un sacrifice à subir ni un emprunt à faire ; par elle seule elle suffit à sa tâche et ne risque même pas, en la remplissant, de laisser voir qu'elle a des bornes ; elle n'est point à l'extrémité de son domaine ; elle y est, pour ainsi dire comme au centre, également éloignée des vulgarités auxquelles elle peut descendre, sans perdre tout à fait le nom d'art, et des sublimités auxquelles elle peut s'élever, sans pourtant inquiéter trop vivement l'esprit du spectateur.

Nous savons maintenant, à ne juger le tableau que d'après la pensée ou le sentiment qu'il manifeste, quel rang lui appartient parmi les œuvres d'art, quelle est, pour ainsi dire, sa dignité propre. Raphaël, en

peignant cette sainte famille, reste, par l'idée, au-dessous de ces maîtres « qui font des saints et des saintes, afin que par ce moyen les hommes en grand dépit du démon soient plus portés à la vertu et à la piété »[1]; il ne nous transporte pas dans les mêmes régions que lorsqu'il a donné à sa Vierge de Saint-Sixte cette indéfinissable expression que nous appelons divine faute de connaître sur terre rien de semblable ni de comparable; il ne donne point des ailes à notre imagination pour s'élever jusqu'à la cité de Dieu, il nous laisse à notre monde, se contentant de le parer de grâce et de pureté, ou, s'il nous en fait entrevoir un autre, c'est par l'introduction de personnages secondaires, par l'emploi de circonstances accessoires. Nous placerons donc son œuvre, au point de vue de l'idéal, un peu au-dessous de la Vierge de Saint-Sixte et de la Transfiguration, au-dessus de sa Galatée qui, malgré la chasteté du principal personnage, malgré sa pudique émotion, nous rend cependant le genre de charme que respire la poésie antique.

Une autre question également relative à la pensée de l'œuvre, se présente encore au critique. Dans cette manière de concevoir et de traiter le sujet de la sainte famille, faut-il ne voir qu'un idéal propre au génie de Raphaël, ou un trait caractéristique de l'époque où il a vécu? Dans quelle mesure le maître s'est-il inspiré des goûts et des idées de son temps ? A cette date de 1518 le pur sentiment religieux qui avait inspiré Fra Giovani, Botticelli et le Pérugin, semble avoir perdu

1. C'est le rôle du peintre, selon Buffamalco, qui, du reste, commit plus d'une infidélité à l'égard de cette théorie.

toute naïveté et toute chaleur; le règne de l'antiquité a commencé, mais le nouvel idéal a deux sortes de partisans, ceux qui donnent la préférence à l'antiquité classique, d'autres que séduisent davantage les licences d'une mythologie profanée. Raphaël ne se méprend point sur le véritable intérêt de son art; de même que, dans la nature, ses yeux, dirait-on, n'aperçoivent que la beauté, de même il ne prend de l'antiquité que ce qu'elle a de plus sain et de plus élevé. Il fait mieux encore, il comprend son génie; il applique à des sujets nouveaux sa méthode d'interprétation; il néglige l'accident pour rendre les sentiments qui forment comme le fond et, pour ainsi dire, la substance de notre âme; il s'adresse à l'homme de tous les temps. Son idéal n'est ni ancien ni moderne, ni romain ni italien; il est universel, éternel. Aussi n'avons-nous point besoin de réveiller notre foi pour comprendre une pareille œuvre; il suffit de cette sympathie de l'homme pour l'homme, qui est la source de tous nos plaisirs esthétiques.

Nous devons maintenant, comme nous l'avons dit, étudier la forme en elle-même, c'est-à-dire, en la séparant autant que possible de l'idée, et en recherchant la mesure de beauté et de perfection qu'elle a reçue de la main de l'artiste. Rien de plus simple et de plus satisfaisant pour l'œil que l'ordonnance; l'enfant Jésus occupe le centre du tableau sans pourtant partager la scène en deux parties complétement égales; sa mère à droite, sainte Elisabeth et saint Jean-Baptiste à gauche se font équilibre, sans que nous ayons à regretter un excès de symétrie; en effet

la figure de la Vierge, plus haute que celle de sainte Elisabeth, offre moins d'ampleur que le groupe qui lui est opposé. Au-dessus et en arrière de ces personnages, saint Joseph et un ange, l'un à gauche, l'autre à droite, limitent le champ de la scène et achèvent de lui donner l'aspect de la pondération la plus parfaite; l'art cependant disparaît : car tout en concourant au même but, ces deux figures forment un contraste; les bras de l'ange étendus en avant, ses ailes qui se développent en arrière présentent une masse plus vaste que le saint accoudé sur une draperie et comme resserré sur lui-même. D'un autre côté ces bras qui répandent des fleurs enveloppent comme d'une ligne circulaire l'ensemble des personnages et des groupes; mais cette ligne n'est que commencée : Raphaël laisse adroitement à l'imagination du spectateur le soin de la terminer. L'enfant Jésus étant plus petit que les autres figures, il en résulterait un vide entre la tête de la Vierge et celle d'Elisabeth; que fait l'artiste? Il place une tête d'ange au-dessous des bras du premier; mais cette tête n'est point à égale distance de la Vierge et de sainte Elisabeth; elle est plus rapprochée de la Vierge. Enfin, à ce nouveau personnage, il croise les mains sur la poitrine pour ne point laisser entre les deux mères une surface sans accidents. Voyez maintenant comme tout se lie et se complète! Les figures de l'enfant Jésus, de la Vierge, du second ange, de sainte Elisabeth, de saint Jean-Baptiste décrivent comme un ovale irrégulier; à regarder obliquement le tableau, saint Pierre fait pendant à sainte Elisabeth, l'ange qui répand des fleurs à la sainte Vierge,

sans qu'il y ait entre ces figures prises deux à deux le même intervalle. La ligne gracieuse que dessinent la draperie et les cheveux de la Vierge se continue par les deux têtes d'anges qui s'étagent et les ailes du second. Les figures se pressent les unes sur les autres, et cependant il n'y a point de confusion ; il n'y a point de vide, et cependant l'air circule partout. C'est une harmonie savante qui se retrouve dans tous les détails de l'ordonnance.

Nous arrivons ainsi à nous poser la question délicate dont les artistes, jaloux de leur compétence, se réservent la solution. La forme est-elle correcte ? C'est aussi au témoignage des artistes que nous voulons nous en rapporter. Mignard, chargé d'entretenir l'Académie de ce tableau, « ne voulut pas, » dit Félibien [1], « s'étendre sur ce qui regarde le dessin, disant que comme c'est en quoi Raphaël a toujours excellé, il n'y a point de partie dans ce tableau où l'on n'en doive admirer la beauté ; que c'est de ce grand homme qu'on peut apprendre à dessiner avec justesse et avec grâce, sans faire de ces *rehauts* [2], qui au lieu de donner plus de force et de grâce à une figure ou à un membre le font paraître sec et désagréable. » Ces paroles faisaient sans doute allusion à une discussion qui s'était élevée dans l'Académie, lorsque Lebrun

1. Félibien, *Entretiens*, V (édit. 1725), p. 373.

2. D'après le dictionnaire des Beaux-Arts de Millin, les rehauts sont, dans la peinture, les endroits les plus éclairés d'un tableau et où sont appliquées les couleurs les plus vives. Félibien ou Mignard ne donne évidemment pas le même sens à cette expression, puisqu'il s'agit ici du dessin, non de la couleur et de la lumière. Il faut sans doute entendre par ce mot la saillie exagérée des muscles, les formes *ressenties* que recherchent quelques artistes.

avait analysé le Saint-Michel de Raphaël. Un auditeur, « un particulier », comme dit Félibien, soutint que le bras droit du saint était mal dessiné, attendu que « les contours qui doivent être différents par un renflement qui paraisse dans la partie supérieure étaient entièrement égaux, et le dessous qui devait être diminué à l'égal de ce que le dessus était augmenté, avait autant de force et de contour que la partie qui lui était opposée; en sorte, disait-il, que le contour de ce bras, dont le muscle devait paraître en un endroit plus qu'en l'autre était tracé par des lignes égales et semblables à celles qui formeraient un œuf [1]. » Cette remarque causa un grand émoi. Lebrun, dans sa réponse, s'attacha à montrer que le principe invoqué par son contradicteur n'était point exact. On sent que Mignard, en parlant de la correction de Raphaël dans la Sainte Famille, cherche à prévenir une objection semblable. La critique en effet resta muette et le sentiment de Mignard, si nettement exprimé sur la perfection du dessin, fut accueilli par l'Académie et par l'auditoire [2].

1. Félibien, *Entretiens*, V, 338.

2. La tête de l'enfant Jésus semble un peu forte. Suivant Jean Cousin le corps d'un enfant qui a moins de trois ans doit être de 5 longueurs de tête, dont 3 dans la tête et le buste, deux dans la hauteur des jambes. Le corps est gros d'une longueur de tête ; le pied est long comme l'espace du commencement du front jusqu'à la bouche, et la grosseur du genou est égale à la distance de l'œil au menton. Toutes ces proportions se vérifient sur l'enfant Jésus si l'on prend pour mesure non pas la tête, mais la grosseur du corps qui, d'après Cousin, devrait être gros comme la tête est longue.

Les formes paraissent également un peu trop arrêtées pour cet âge ; du moins les peintres ont-ils coutume de dessiner avec moins de précision et de fermeté les contours des enfants. Mais il se pourrait que Raphaël eût raison contre la pratique ordinaire des artistes et le jugement des critiques qui lui reprochent d'avoir dessiné son enfant Jésus « dans un sentiment académique. » Deux considérations doivent le justifier pleinement à nos yeux : il suit fidè-

La forme est donc correcte : n'a-t-elle que cette qualité toute négative qui se fait désirer dès qu'elle est absente, mais dont nous remarquons à peine la présence, là où elle est seule? Raphaël est célèbre pour avoir donné à ses types une rare perfection : cette réputation est-elle justifiée par le tableau que nous avons sous les yeux? Un regard suffit pour nous éclairer à ce sujet : trois têtes charmantes attirent surtout l'attention. Un ovale serré d'un côté par un trait précis, mais se perdant de l'autre dans les méplats de la joue et du cou, dessine le visage de la Vierge, vue de trois quarts; les cheveux, rejetés de façon à laisser voir l'oreille, donnent à la tête plus d'ampleur en ne l'encadrant que par le haut; les traits ne sont pas seulement d'une parfaite régularité ; ils se distinguent par une exquise finesse qui cependant n'a rien d'outré. L'ange voisin de la Vierge laisse voir à travers les cheveux qui retombent sur ses épaules, un gracieux visage d'adolescent. La figure de l'ange, aux mains pleines de fleurs, est plus ronde; il en résulte que les joues sont plus fortes, que le nez est plus petit, le menton plus court; mais les proportions sont si bien conservées que l'œil en passant d'une tête à l'autre éprouve le plaisir de la variété sans avoir à remarquer une diminution de beauté. Dans la figure de sainte-

lement la nature, tout en transposant, pour ainsi dire, les formes d'un âge à un autre ; il donne à son enfant une beauté rare, une espèce de maturité qui messied moins ici que partout ailleurs.

Que dire de ce bras si élégamment déployé, par l'ange, au-dessus de la scène? est-il besoin d'être artiste de profession pour comprendre que le renflement des muscles est déterminé par le mouvement, que les détails du coude et du poignet sont rendus avec une entière exactitude, et qu'en tenant compte de l'effort qui allonge ce membre, il mesure, suivant la règle, la longueur de trois têtes ?

Élisabeth, les détails minutieux du menton et de la joue laissent subsister les larges plans du front, du nez, de la partie supérieure des joues, si bien que, tout en reconnaissant la vieillesse à des marques manifestes, nous retrouvons aussi les restes d'une beauté que le temps n'a pas entièrement effacée. Il en est de même de saint Joseph ; les rides ont je ne sais quelle grâce sur ce front si large et si haut, sur ces joues d'un dessin si pur. Les deux enfants sont charmants à voir : tout sied à leur figure épanouie, leur nez un peu court, leurs grosses joues, leur front légèrement bombé.

Nous devons examiner aussi au même point de vue le clair-obscur et la couleur. La lumière pénètre par l'ouverture figurée à l'angle gauche du tableau, elle glisse autour du bras déployé de l'ange qui se penche sur la Sainte-Famille, elle se répand sur la figure, sur la poitrine, sur le genou de la Vierge, sur presque tout le corps de l'enfant Jésus, sur le coussin du berceau ; on voit la nappe brillante s'élargir à mesure qu'elle descend vers le sol. De chaque côté du tableau, des masses obscures la contiennent, la resserrent, font ressortir son éclat, ne permettent pas à l'œil de la quitter ou tout au moins d'hésiter, comme il arrive quand les rayons lumineux semblent errer à l'aventure, se perdent et reparaissent au milieu d'accidents trop nombreux, morcelant le tableau, si l'on peut dire, en se fractionnant eux-mêmes. Et ne croyez pas que cette lumière principale se dessine, comme en certains tableaux, un champ limité par des lignes rigoureuses, au delà desquelles il n'y aurait que des

ombres épaisses; non, s'il en est presque ainsi vers la droite où l'on remarque sur la robe de la Vierge une ligne d'ombre fortement accentuée, mais variée par sa direction même qui est presque elliptique, à gauche la lumière égare quelques-uns de ses rayons moins vifs sur l'épaule et la joue du petit saint Jean, sur la draperie qui enveloppe la tête de sainte Elisabeth. Saint Joseph, qui est placé dans l'ombre vers la droite, a pourtant une épaule et le front éclairés obliquement par cette lumière principale. Ainsi s'équilibrent les masses obscures, sans que l'œil ait à regretter l'effet toujours maussade d'une symétrie trop exacte; ainsi est maintenue l'harmonie dans le clair-obscur du tableau, sans qu'il y paraisse, pour ainsi dire, sans du moins que l'artifice auquel elle est due, se révèle tout d'abord. Nous parlons d'artifice; mais c'est un artifice qui tire parti des lois de la nature et ne les viole jamais. S'il y avait des reflets, par exemple, ils ajouteraient peut-être une grâce piquante à tel détail; mais ils pourraient aussi détruire ce rapport savant que nous remarquons entre les parties obscures et les parties éclairées; aussi l'artiste a-t-il disposé de telle sorte ses personnages que les parties claires ne peuvent envoyer aucun reflet sur celles qui ne le sont pas. La Vierge reçoit la lumière sur le côté qui regarde le spectateur; c'est donc vers le spectateur que cette lumière tend à se répandre, si l'on peut dire, non sur les autres figures du tableau; c'est à peine si de légers reflets atteindront le corps de l'enfant. Le petit saint Jean est placé tout juste assez en arrière pour participer un peu à la lumière principale, et pour échapper

aux reflets de cette même lumière, qui, tout près de lui, éclaire le dos de l'enfant Jésus.

Les couleurs employées par Raphaël dans ce tableau sont en petit nombre. La draperie de la Vierge est rouge; la draperie qui l'enveloppe est bleue. Sainte Elisabeth a une robe verte et un manteau jaune. Saint Joseph est vêtu de jaune et de bleu. Voilà, certes, des couleurs faites pour se combattre; comment l'artiste ramènera-t-il leur violente collision à cette harmonie suprême qui est l'objet même de l'art? S'il les assombrit, il ôtera quelque chose à la beauté de chacune d'elles; s'il leur laisse leur pureté et leur éclat, il les maintient dans un état d'hostilité. Remarquons d'abord que les masses colorées sont loin d'avoir toutes la même importance; il n'y a, en réalité, que deux taches vertes : la manche de Ste Élisabeth et le rideau sur lequel se détache la figure de St. Joseph ; il n'y a que deux larges taches jaunes : le manteau de la même sainte, celui du même saint. Observons encore que St. Joseph étant à droite, Ste Elisabeth à gauche, mais non à la même hauteur, les deux taches vertes, surtout les deux taches jaunes qui sont d'égale dimension, s'équilibrent l'une l'autre sans pourtant offenser le regard, à peine averti de cette régularité. Les couleurs principales, celles qui occupent le plus de place, sont le bleu et la draperie jetée sur les épaules de la Vierge, et le rouge de sa robe; placées l'une à côté de l'autre, elles pourraient se nuire réciproquement : mais alors intervient, pour tout lier et tout sauver, la lumière qui est d'une belle couleur chaude et orangée; tombant sur le rouge intense de la robe, elle en dévore

une partie en y mêlant sa propre teinte, en dissipe une autre partie par les reflets dont elle est la cause, si bien que cette robe devenue presque blanche, ou plutôt jaune orangé, forme un léger et fort agréable contraste avec les couleurs chaudes de l'enfant Jésus. Elle reste rouge dans l'ombre; mais la transition s'est opérée par les plis de l'étoffe qui font avancer l'ombre, par conséquent les parties rouges, jusqu'au milieu des parties éclairées, et laissent pénétrer la lumière jusqu'au milieu des parties sombres. D'un autre côté, la draperie est disposée de telle sorte, qu'elle ne présente que peu de points à la lumière, tandis que la robe rouge est presque entièrement éclairée; il en résulte à la fois un contraste et une harmonie; un contraste entre l'importance des surfaces brillantes, pour chacun des deux vêtements pris à part; une harmonie entre les couleurs qui semblent s'être partagé l'ombre et la lumière, de manière à se faire valoir partout l'une l'autre et ne se heurter nulle part. La distribution de la couleur témoigne donc d'un art parfait; d'où vient cependant que ce tableau n'est pas de ceux qui séduisent le plus nos yeux par l'attrait du coloris? D'où vient qu'entre le coloris et les autres éléments de la forme, nous sentons confusément je ne sais quelle disparate qui inquiète notre admiration? Faut-il croire avec Mignard que Raphaël, plus habitué, surtout dans les derniers temps de sa vie, à peindre le fresque, et sachant que dans ce genre de travail les noirs s'éclaircissent, n'ait pas songé que dans la peinture à l'huile les noirs vont en se fortifiant, au lieu de s'affaiblir? Faut-il penser que surchargé de travail,

il ait, comme en beaucoup d'autres cas, confié à ses élèves le soin de peindre ou d'achever ce tableau ? Devons-nous nous en prendre aux restaurateurs qui auraient promené un lourd pinceau sur les traces légères du maître ? Faut-il accuser le temps qui, en levant la peinture par écailles, aurait rendu nécessaire l'opération délicate par laquelle le tableau a été transporté, au dernier siècle, de bois sur toile ? Toutes ces raisons ont sans doute leur importance ; nous croyons cependant qu'elles ne suffisent pas à expliquer l'effet général du coloris et à écarter toute critique.

A cette époque de sa vie, l'élève du Pérugin avait complétement renoncé à sa première manière, si bien appropriée cependant à la délicatesse de ses pensées. Soit désir de se surpasser lui-même, soit admiration pour les procédés de l'école vénitienne dont un illustre représentant, Sébastien del Piombo, lui était alors opposé comme rival par ses adversaires, Raphaël adopta un coloris plus vigoureux, un clair-obscur plus savant ; peut-être, s'il avait vécu, aidé par la réflexion et l'expérience, eût-il, sans rien perdre de ses qualités, dérobé le secret des coloristes ; en 1518, cette conciliation entre la nature de son génie et le coloris qu'il empruntait ne semble pas opérée ; il imite, et l'imitation, même chez Raphaël, est une cause au moins momentanée d'infériorité. En jetant les yeux sur le tableau du Titien, qui représente l'ensevelissement du Christ, on se rendra compte et des progrès de Raphaël, dans une manière qui n'était pas la sienne, et de ce qui lui restait à faire pour se l'approprier. Le Titien d'abord n'a point fait usage d'une vive lumière ; le ciel est

voilé et les rayons qui s'échappent à travers les nuages, tout en répandant sur la scène un jour suffisant, n'exaltent point certaines couleurs aux dépens des autres; d'un autre côté, les transitions sont ménagées si habilement entre les couleurs les plus opposées que l'œil passe de l'une à l'autre sans effort, sans surprise. De cette unité de ton, qui est due au clair-obscur, de cette variété de nuances, qui servent d'intermédiaires entre les teintes, résulte une modulation exquise. Raphaël, si l'on peut dire, semble d'abord prendre trop haut; la lumière éclatante qu'il fait tomber sur la Vierge et l'enfant Jésus, le force à dorer et à brunir les chairs, puis à employer pour la robe un rouge des plus vifs, enfin peut-être à faire les ombres trop opaques; d'un autre côté, tout en prenant aux Vénitiens leurs effets d'ombre et de lumière, soit qu'il ne veuille pas les imiter de tout point, soit qu'il ne les ait pas suffisamment étudiés, il ne leur emprunte pas ces tons rompus qui tiennent de toutes les couleurs voisines et changent leur disparate en harmonie.

Ces imperfections ne se retrouvent point cependant dans toutes les parties du tableau. « Il a été généralement remarqué, dit M. Quatremère de Quincy, que la figure de St. Joseph est peinte avec toute la facilité qu'on admire chez les maîtres de la couleur [1]. » M. Gruyer, à propos du même saint, loue la puissance, la franchise, la limpidité, l'harmonie de la couleur. « Voilà, ajoute-t-il, des teintes sans équivoque. Le jaune du manteau prend dans les parties ombrées

1. Quatremère de Quincy, *Vie de Raphaël*, p. 274.

d'autres tons orangés qui établissent avec le bleu de la robe un contraste charmant. La vivacité et la transparence des chairs sont rehaussées par les tons noirs et légèrement argentés des cheveux [1]. »

Est-il maintenant possible de découvrir dans cette forme ainsi analysée ce que Raphaël doit à son temps ou à l'antiquité, ou ce qu'il ne doit qu'à lui-même ? La composition lui appartient manifestement tout entière ; nul, avant lui, n'avait su grouper les personnages avec tant d'art ; raideur des attitudes, dispersion des figures, froide symétrie, incohérence de lignes, vides multipliées, il est étranger à tous ces défauts des anciennes écoles ; il en affranchit complétement la peinture. Au contraire, l'antiquité classique se reconnaît à plus d'un détail ; la sandale de la Vierge n'était point portée au XVIe siècle et les artistes de l'antiquité chrétienne, avaient presque toujours recouvert entièrement les pieds de Marie. La ceinture est presque aussi haute que dans les antiques. Voyez encore les palmettes du berceau ; elles semblent empruntées à quelque moulure grecque ou romaine. D'un autre côté, cette robe, ce manteau, ont été mille fois donnés à la Vierge par l'iconographie chrétienne ; le rouge et le bleu ont même, dans la peinture mystique des premiers âges, une signification toute symbolique. Ce qui semble appartenir à Raphaël, c'est l'ampleur, c'est la grâce de ces deux vêtements, si bien drapés chacun suivant sa nature et sa fonction ; c'est encore ce voile si délicatement posé sur la tête, et qui ne ressemble ni au

1. Gruyer, *Les Vierges de Raphaël*, t. III.

flammeum antique, ni au manteau retombant sur le front des Vierges primitives, ni même tout à fait au voile dont le Pérugin, avec moins de simplicité, enveloppe et entrelace tout à la fois les bandeaux de ses saintes [1].

Que dirons-nous du type de la Vierge? Un seul regard suffit pour s'apercevoir que le type adopté par Raphaël, n'est ni byzantin, ni grec, ni juif; ni la Vierge de Ste-Marie-Majeure, si vénérée par les fidèles, si vantée pour sa beauté par les écrivains catholiques, ni celle de Cimabué à Santa-Maria-Novella de Florence, ni celle de Ste-Marie in Cosmedin à Rome, ni les Vierges de Lippo Dalmasio, de Fra Angelico, de Francia, ne peuvent être données comme les modèles qui auraient inspiré Raphaël. Chez les unes, les yeux sont grands et fixes; la ligne du nez, ou ne présente qu'une légère courbure ou continue la ligne du front; chez les autres, l'ovale s'élargit trop par en haut ou par en bas; les traits s'allongent et se tendent, pour ainsi dire; chez d'autres, de formes plus agréables, d'aspect plus piquant, de légères ondulations varient les surfaces du visage [2]. Nulle part nous ne trouvons cet ovale si régulier et si pur, cette harmonie si complète entre tous les traits, cette correction sans sécheresse, cette régularité sans froideur que nous admirons dans la Vierge de la Ste-Famille. Faut-il donc penser que nous avons sous les yeux, comme on l'a dit, le portrait de la Fornarina? S'il en est ainsi, nous

1. Voir Grimouald de Saint-Laurent, *Guide de l'art chrétien*, III, p. 34 et suiv.
2. Voir l'ouvrage de M. Grimouald de Saint-Laurent, t. III.

sommes presque contraints d'approuver ceux qui, niant l'idéal, prétendent que si les Vierges de Raphaël sont d'une incomparable beauté, c'est qu'il y eut alors en Italie, à Rome, près de l'artiste, des femmes incomparablement belles. Un dessin de Raphaël, conservé au Louvre, en nous montrant comment le peintre a procédé, fait justice d'une pareille opinion. « Nous sommes dans l'atelier du maître, dit M. Ch. Blanc. On y a fait venir *une fille du peuple*, une jeune fille de Transtevère, pour servir de modèle à Raphaël...[1] » Et l'illustre critique ne se trompe pas; comparez, en effet, les traits de cette « fille du peuple » et ceux de la Vierge; dans le dessin, les yeux sont trop petits, le sourcil serre l'œil de trop près, le nez est un peu fort, les lèvres sont épaisses, l'ovale est un peu large, la ligne du cou s'enfle au-dessous de l'oreille. Tous ces défauts sont déjà corrigés dans une étude plus avancée que possède la galerie des Offices; ils disparaissent entièrement dans le tableau, pour faire place à une irréprochable beauté. Comment Raphaël a-t-il pu transformer ainsi son premier modèle? C'est là sans doute le secret du génie. Nous devons du moins conclure que, n'ayant pas emprunté le type de la Vierge à ses devanciers, ne l'ayant pas trouvé dans la nature, il l'a pour ainsi dire créé et par conséquent ne l'a dû qu'à lui-même.

Nous nous sommes pénétrés du sentiment que l'artiste se proposait d'éveiller chez le spectateur; nous avons étudié, en elle-même, la forme qu'il a mise en

1. Ch. Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, p. 575.

œuvre, il nous reste à rechercher s'il existe entre ce sentiment et cette forme un rapport intime, si l'un est né de l'autre, si ces deux éléments se fondent et se complètent mutuellement.

Considérons d'abord les signes naturels du sentiment, les physionomies et les gestes. La Vierge se penche vers Jésus, mais comme le corps s'abaisse en même temps, comme les mains aident l'élan de l'enfant, la tête de la mère n'a pas besoin de s'incliner beaucoup ; le mouvement est donc modéré ; l'attitude n'est ni trop raide ni trop molle. Les sourcils dessinent une courbe légère, sans s'élever ni s'abaisser ; les yeux ne sont qu'entr'ouverts ; l'éclat du regard est atténué et comme voilé par de larges paupières ; les lèvres sont demi-closes, ou plutôt reposent doucement l'une sur l'autre. Chacun sent qu'on ne saurait mieux rendre ce qu'il y a de tendre, de profond et de reposé dans l'amour d'une mère pour son fils. Mais ce sentiment d'affection est également peint sur toutes les figures ; il s'y mêle seulement des nuances nouvelles qui le varient et le font, pour ainsi dire, passer par tous les tons. Chez saint Joseph, l'attention est plus grande : aussi voyez comme les sourcils s'abaissent et se rapprochent du côté du nez ; la tendresse est plus austère : aussi voyez comme la tête, moins penchée que celle de la Vierge, se repose sur la main ; comme les yeux plus ouverts, mais aussi fixes, annoncent une âme qui se livre moins au sentiment. L'ange qui répand des fleurs a moins d'affection et plus d'admiration ; les sourcils sont élevés, les yeux sont ouverts, la bouche s'entr'ouvre. Il remplit sa tâche avec bon-

heur ; aussi les narines semblent-elles se dilater légèrement, les coins de la bouche se relèvent comme pour ébaucher un sourire; les joues arrondies ajoutent encore à l'expression riante de cette physionomie. L'ange qui croise les bras est un adolescent distrait qui vient de s'agenouiller; le sentiment de joie et de vénération qui lui a fait prendre cette attitude se lit encore sur le visage, mais il regarde ailleurs, en dehors de la scène et du tableau. L'unité en est-elle rompue? non certes, puisque ces traits disent également ce qu'expriment toutes les figures qui l'environnent. Sainte Elisabeth n'a qu'une préoccupation, celle d'apprendre au jeune saint Jean à croiser ses mains pour mieux adorer celui dont il est le précurseur; mais cette douce et chère préoccupation, en contractant les lèvres, en abaissant les yeux, n'altère sensiblement aucune partie du visage, qui reste en parfait accord avec le caractère général du tableau. Saint Jean-Baptiste, à qui sa mère rapproche les bras et les mains, semble avoir pris de lui-même l'expression qui convient le mieux à cette attitude ; il y a sur ce visage d'enfant de la rêverie, et comme un pressentiment du rôle qu'il doit jouer; rien cependant ne vient troubler ses traits, ni par suite le calme enchanteur de la scène à laquelle il est mêlé. Le sentiment de joie, dont nous avons cherché à surprendre les effets sur toutes les figures, se montre encore sur le visage de l'enfant Jésus; mais il y prend un caractère de vivacité charmante que lui donnent le mouvement de la tête, l'éclat des yeux, l'élan de tout le corps. Au point de vue de l'expression, c'est la note la plus gaie

du tableau, c'est la variation la plus animée sur le sentiment qui est le thème de l'œuvre.

Il suffit maintenant de nous rappeler les qualités de composition, de dessin, de clair-obscur, de coloris pour comprendre combien ces qualités ont d'affinité avec le sentiment que manifeste l'expression des physionomies. Le front de la Vierge est pur, grave, plein de sérénité; pour accompagner, pour relever ce genre de charme, pour le rendre plus saisissant, l'artiste pouvait-il trouver rien de plus favorable que les plis ondulés de la draperie, que leur disposition à la fois large et gracieuse, que la richesse des petites lignes ramenées à l'unité par la simplicité des lignes enveloppantes? La pondération des groupes et des masses, cette symétrie qui se dérobe, ces contours que suit l'œil sans être arrêté par des angles malencontreux, sans être rebuté par la monotonie d'une ligne droite, tout cela ne semble-t-il pas prêter un merveilleux concours à l'éloquence du sujet lui-même? Le sentiment est un, avons-nous dit, quelque figure que l'on considère; mais sur chaque figure il apparaît uni à une nuance nouvelle; la ligne elliptique suivant laquelle sont disposées les têtes force doucement le regard à passer par tous les termes de cette curieuse et charmante progression. Quant à la lumière, répandue et ménagée de telle sorte, qu'elle éclaire vivement les deux personnages principaux, et toutes les figures, puis qu'elle s'affaiblisse à mesure que les objets ou les personnes s'éloignent du centre, qu'elle ne s'éparpille pas, qu'elle ne rompe pas sa propre unité par des reflets inopportuns, elle donne à tout

l'ouvrage, comme le disait Mignard, « une tendresse » qui nous fait encore mieux entrer dans le sentiment de la scène. Pour mériter le même éloge, le coloris devrait être plus suave et plus fondu ; tel qu'il est cependant, malgré les bruns qui sont devenus noirs, malgré le contraste des surfaces et du fond, il rentre dans l'harmonie générale par une vivacité et une fraîcheur qui conviennent à l'enfant Jésus et à la Vierge, par une diminution d'éclat proportionnée à la distance de la lumière et à l'importance du rôle de chacun.

Nous pouvons maintenant conclure. Par l'idée, cette œuvre où la beauté des types s'unit à tout ce qui fait le prix de la vie humaine, l'amour, la pureté, la sérénité profonde, où les affections les plus tendres sont comme ennoblies par le sentiment religieux qui s'y mêle, doit être placée très-haut parmi les productions de l'art ; il faudrait même lui donner le premier rang, si nous ne croyions devoir le réserver à celles qui nous arrachent plus complétement aux préoccupations terrestres. Si nous considérons la forme, non-seulement elle est, de tous points, la plus belle qu'on puisse imaginer ; mais elle s'unit si étroitement à l'idée, que nous sommes dispensés de rechercher pour celle-là une autre mesure, une autre échelle esthétique que pour celle-ci. Bien rares sont les tableaux qui nous inspirent de telles réflexions, et c'est pour ceux-là sans doute que nous devons réserver le nom de chef-d'œuvre.

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE IX

COMMENT EST NÉE LA CRITIQUE D'ART EN FRANCE.

Nous nous proposons, dans cette seconde partie, de suivre la marche et les variations de la critique d'art en France. Comment et à quelle époque est-elle née? Quelles sont les causes qui ont arrêté ou favorisé ses progrès? Quelles sont les théories successives au nom desquelles les écrivains, plus spécialement curieux des choses de l'art, ont porté leurs jugements; soit sur les œuvres contemporaines, soit sur celles du passé? Quelle méthode ont-ils suivie? Quelle influence ont-ils eue sur l'art? et jusqu'à quel point ont-ils contribué à former le goût de la nation? Telles sont, pensons-nous, les principales questions qui s'offrent à notre examen.

On voit tout d'abord que cette étude est distincte d'une histoire du goût en France. La critique peut

essayer de corriger ou de justifier le goût d'une époque, mais elle ne le représente pas nécessairement. Elle est, avant tout, une science qui cherche ses principes et s'en sert, dès qu'elle croit les avoir trouvés, pour juger les œuvres d'art; elle analyse, elle raisonne; le goût d'une nation, c'est celui du plus grand nombre, et l'on sait que le nombre ne connaît ni les règles ni les principes; c'est une certaine manière de sentir dans laquelle il entre plus de caprice que de réflexion, que l'on tient d'autrui ou que l'on prête aux autres, sans trop savoir quelle est sa dette ou son apport. Le goût est essentiellement mobile; la critique s'efforce de mettre de l'unité et de la fixité dans ses jugements. Le goût existe et se modifie, depuis que les arts sont cultivés; la critique est de date récente; elle est même postérieure aux chefs-d'œuvre. Raconter les vicissitudes du goût, ce serait faire l'histoire de l'art lui-même; exposer les progrès de la critique, c'est faire l'histoire de la philosophie appliquée aux beaux-arts.

Nous ne considérons dans cette étude que la critique relative aux trois arts du dessin. Ils forment, en effet, un groupe à part; comme ils sont asservis à une nécessité commune, celle de plaire à la vue, ils ont entre eux une analogie qui se retrouve dans les théories dont ils ont été l'objet; de plus, comme ils se prêtent souvent un secours mutuel, comme ils semblent concourir souvent à une même fin, à tel point qu'on a pu considérer la peinture et la sculpture, comme des arts tout à fait dépendants de l'architecture, les écrivains n'ont pu les séparer dans leurs ré-

flexions; l'étude de leurs rapports est même une des questions les plus délicates que la critique est tenue de résoudre ou de supposer résolues, avant de se prononcer sur la perfection de l'œuvre spéciale qu'elle envisage. La musique s'adressant à un sens particulier qui a ses exigences et ses lois, il y a une plus grande différence entre son esthétique et celle des trois arts du dessin qu'entre la philosophie de l'architecture, et celle de la peinture et de la sculpture. En outre, la critique musicale se confond mieux avec l'histoire de la musique; comme celle-ci ne s'est développée qu'à une époque de discussion, lorsque les artistes se mêlaient d'écrire et les écrivains de raisonner sur tous les arts, chaque progrès a été commenté et jugé à l'instant même où il s'est accompli et, pour ainsi dire, séance tenante. D'un autre côté, livrée à elle seule, forcée d'asseoir ses théories sur l'œuvre présente qu'elle voulait apprécier, bornée à un petit nombre de modèles contestés et dépassés, la critique musicale n'a été pendant longtemps qu'une véritable anarchie, une lutte de passions et de goûts opposés plutôt qu'une science en voie de formation. Au contraire, la critique appliquée aux trois arts du dessin, sans avoir été exempte de tâtonnements, sans avoir évité les orages, a cependant marché d'un pas plus sûr et plus égal, grâce aux enseignements de l'antiquité et de la Renaissance, vers la conquête de ses principes et de sa méthode. Son histoire offre donc un caractère particulier qui ne permet pas de l'associer à une histoire de la critique musicale.

Si nous recherchions l'origine, non de la critique, mais du sentiment de l'art en France, il nous faudrait remonter à une époque fort ancienne et jusqu'aux premiers temps de l'art lui-même. Les artistes, en effet, n'ont pu se former que chez un peuple préparé à l'admiration ; il n'est pas admissible qu'on eût élevé des cathédrales si savamment combinées pour le plaisir des yeux et l'unité d'impression, s'il n'y avait eu un public aussi capable de sentir l'élégance et la richesse d'une décoration architecturale que d'être ému par la grandeur et la majesté des proportions. Ces vitraux, d'un coloris si harmonieux et si opulent tout à la fois, n'étaient pas sans doute uniquement faits pour servir de bible aux pauvres et répéter l'enseignement du prêtre; ils devaient encore charmer les regards du peuple et du clergé. Ces statues qui se pressent dans les voussures des portails, et qui dès le XIII[e] siècle offrent des attitudes si naturelles et des expressions si vraies, n'étaient sans doute pas contemplées avec indifférence. Ces miniatures délicates des Psautiers et des Evangiles, qui de nos jours ont tant d'admirateurs, ne devaient pas en manquer sous Louis IX et ses successeurs. Le sentiment de l'art est contemporain de l'art lui-même.

Mais si nous demandons aux écrits du moyen âge les témoignages de cette admiration pour les arts, nous sommes réduits à un fort petit nombre de documents. Les lettrés de l'époque, poètes, philosophes ou chroniqueurs parlent à peine des artistes et des œuvres d'art; deux sculpteurs consacrent vingt-six années de travail à historier la clôture du chœur dans

la première église du royaume, dans Notre-Dame de Paris, et c'est une inscription qui nous apprend les noms, longtemps inconnus, de Jean Ravi et de Jean Bouteiller. Suger décrivant la décoration de l'abbaye de St-Denis qu'il a fait construire, ne nomme pas un seul artiste. Ouvrons les chroniqueurs; ils nous apprendront bien quelles sont les dimensions d'une église, et de combien de pièces précieuses se compose son trésor; ils nous diront quelle est la matière d'un mausolée ou compteront les figures dont il est orné; d'ailleurs il ne vient à l'esprit d'aucun de discuter le mérite d'un artiste ou de porter sur une œuvre un jugement un peu développé. Non-seulement il n'y a pas de critique d'art; mais on ne songe pas à comparer une œuvre à une autre, ni à se demander si l'ouvrier a eu du génie ou du talent, ni si l'art a fait des progrès. Nos pères n'étaient pas insensibles à la beauté; mais ils ont comme dédaigné de nous donner les raisons de leur enthousiasme et de leur admiration.

Le sentiment de l'art, connu du moyen âge, ne fait que s'accroître et se répandre davantage au XVe et au XVIe siècle. L'influence de trois femmes célèbres, Valentine de Milan, Isabeau de Bavière, fille d'un Visconti, et Christine de Pisan, les guerres d'Italie sous Charles VIII et Louis XII, le goût particulier de ce dernier prince qui se piquait de se connaître en peinture et de distinguer entre les œuvres de la maîtrise et celles de l'école italienne, le règne de François Ier qui fonda une école de peinture à Fontainebleau, sous la direction du Rosso, avec le concours d'artistes ita-

liens venus tout exprès pour nous civiliser, qui attire à sa cour Benvenuto Cellini et Léonard de Vinci; l'étude même de cette antiquité classique qui avait été si éprise des beaux-arts, tout contribua, sinon à faire fleurir les arts en France, du moins à les faire connaître, à les faire aimer. Il semblerait que la critique eût dû succéder dès lors à une vague admiration. Il y avait dans les palais royaux des tableaux de Raphaël, d'Andrea del Sarto, de Léonard de Vinci, qui permettaient de juger, par comparaison, les œuvres dues au Primatice, à Jean Simon de Paris ou à Jean Cousin; des statues antiques placées à côté de celles de Benvenuto Cellini devaient bien inspirer quelques réflexions sur la manière de comprendre la sculpture; la résistance des plus éclairés de nos artistes à l'influence italienne, la rivalité de deux écoles tout à fait opposées, auraient dû, ce semble, soulever des discussions et provoquer une étude sur le véritable but de l'art. Il n'en fut rien cependant; nos artistes, nos maîtres imagiers se contentèrent de persister dans la tradition et dans leur foi; si les courtisans échangèrent quelques propos sur les œuvres d'art, les galeries royales furent seules à les entendre; il ne nous est guère resté qu'une conversation de François Ier avec la duchesse d'Etampes : « Je m'y connais, dit le roi, en montrant un Jupiter de Cellini; non-seulement cette figure vaut l'antique, mais elle lui est infiniment supérieure [1]. » Quant à nos écrivains, érudits ou poètes, ils semblent ne pas connaître encore ce sentiment de l'art qui créait déjà

1. Louis et René Ménard, *Tableau historique des beaux-arts*, p. 332.

des collections et encourageait les talents ; ils ont les yeux si obstinément fixés sur l'antiquité, sur l'antiquité lettrée et savante, que rien ne peut les en détacher, pas même le voyage d'Italie et la gloire encore toute récente de Raphaël ou de Michel-Ange. Rabelais parcourt tous les quartiers de Rome, avec la curiosité passionnée d'un archéologue [1], mais il oublie la Rome moderne, la Rome de Léon X. Les statues des Grâces figurent quelque part dans le Gargantua, cet ouvrage singulier qui touche à tout, cette abstraction de quintessence, mais le goût de l'auteur est si peu sévère qu'il nous les représente « jetant l'eau par les mamelles [2]. » Jean des Entommeurs achète des tableaux, à une foire [3] ; mais on devine aisément que ce sont des sujets grotesques pour la plupart ; c'est une occasion toute trouvée pour de nouvelles bouffonneries. Le palais de Bacbuc et l'abbaye de Thélème se font plutôt remarquer par la richesse des matériaux et la profusion des ornements que par la beauté de l'architure. Montaigne fit aussi le voyage d'Italie, mais plus pour recouvrer sa santé et « limer sa cervelle contre celle d'autrui » que pour admirer les œuvres d'art. Il cite cependant les « très-belles statues excellentes » de Michel-Ange dans l'église St-Lorenzo à Florence, et le Moïse de Rome ; mais il ne parle nulle part des

1. Quod erat postremum, id sic perfeci diligenter ut nulli notam magis domum esse suam quam Romam mihi Romæque viculos omnes putem. (Rabel. epistola nuncupatoria topographiæ antiquæ Romæ, etc...)

2. Rab. Gargantua, I.V. On dessus, les troys Graces, avecques cornes d'abondance. Et jectoyent l'eaue par les mammelles, bouches, aureilles, yeux et aultres ouvertures du corps.

3. Pantagruel, liv. IV, ch. II. Comment Pantagruel, en l'isle de Medamothi, achapta plusieurs belles chouses.

Loges et des Stanze [1]. Peut-être était-il plus sensible aux beautés fortes et mâles qu'à la grâce et à l'élégance ; mais il est plus probable qu'il avait peu contemplé les peintures et les statues : la Rome antique lui cachait la Rome du XVIe siècle ; les noms de César, de Caton, de tant de personnages illustres qui étaient comme ses esprits familiers, grâce à Plutarque, l'empêchaient de penser à Raphaël, deux fois étranger pour lui et par sa date et par sa naissance [2]. Du Bellay [3]

1. Voy. de Montaigne en Allemagne et en Italie, publié par M. de Querlon. 2 vol. in-12, 1774, Paris. — V. p. 247, 265.

2. Montaigne a parlé une fois des églises chrétiennes : Il n'est, dit-il, âme si revêche qui ne se sente touchée de quelque révérence, à considérer cette vastité sombre de nos églises, la diversité d'ornements et ordre de nos cérémonies, et ouir le son dévotieux de nos orgues et l'harmonie si posée et religieuse de nos voix. » (*Essais*, livre II, ch. XII, édition Louandre, p. 530). Ce passage a permis aux premiers partisans du style gothique de compter Montaigne comme un des leurs ; mais si Montaigne avait senti toute la beauté des cathédrales du moyen-âge, il est probable qu'il aurait trouvé autre chose à louer que la grandeur. — La vérité est que les beaux-arts n'ont jamais fait une grande impression sur Montaigne, pas plus que sur ses contemporains. Son âme, sans être fermée entièrement au plaisir esthétique (il faut se rappeler qu'il voulait placer dans les colléges le groupe des trois Grâces), ne s'y livre qu'avec réserve ; il a dit qu'il aimait les lettres sans les adorer ; il estime les arts sans les aimer.

3. Du Bellay, *Premier livre des antiquités de Rome contenant une générale description de sa grandeur et comme une déploration de sa ruine*. — M. Léon Laborde, dans son livre, *La renaissance des arts à la cours des Rois de France*, a cité les passages des poëtes du XVIe siècle qui ont mentionné des artistes contemporains : ces passages sont en fort petit nombre, et n'ont aucune importance au point de vue de la critique d'art. Ainsi Jean Lemaire, l'auteur de la *Légende vénitienne* et de la *Couronne margaritique*, loue Jehan Foucquet et appelle Jean Perréal « *notre second Zeuxis ou Appelles en peinture;* » Ronsard vers 1560 compose une élégie en l'honneur de François Clouet, auquel il consacre aussi le 178e sonnet du 1er livre des Amours. Des vers de Philippe Desportes adressés à Jehan de Court en 1574, un sonnet de Louis d'Orléans, voilà à peu près les seuls hommages rendus par la poésie à l'art en ce temps-là. Rien n'eût été plus naturel, comme le fait remarquer M. Laborde (1,81), que Marot parlât de Jean Clouet, le peintre de la cour ; le poëte, qui avait la charge de valet de chambre du roi, était collègue de l'artiste. Cependant les œuvres de Marot ne nous apprennent rien sur Clouet. « Dans l'épigramme 177, Marot, dit M. Laborde, nous semble éviter de citer

pleure amèrement sur le sort de Rome, déchue de son antique grandeur, et n'a garde de contempler des arts qui auraient pu le consoler et supprimer sa docte élégie.

Le XVIe siècle nous a cependant laissé des ouvrages sur les arts du dessin; ce sont, par exemple, les deux livres publiés par Jean Cousin, l'un sur la perspective, l'autre sur la « pourtraiture; » ce sont les écrits de Bullant, Du Cerceau, Philibert Delorme. Ces différents traités, d'un caractère tout technique, s'adressaient surtout aux artistes, ou aux grands seigneurs qui voulaient faire construire des hôtels ou des maisons de campagne. On y chercherait vainement des jugements sur les œuvres d'art, ou des notions qui permissent d'apprécier autre chose que la correction d'un dessin ou la commodité et la bonne construction d'un bâtiment. Philibert Delorme parle cependant de son art avec plus d'enthousiame et d'éloquence que les autres architectes de cette époque; il ne cesse de vanter « les divines proportions. » Quelles étaient ces proportions si excellentes? Delorme annonce l'intention de les exposer dans un traité spécial. « Vous verrez, dit-il [1], non-seulement le moyen et nouvelle invention de faire des corniches, mais aussi par les mesures de tout le corps humain trouver toutes proportions de toutes sortes de plans et montées de bâtiments que vous désirerez avec les mesures et proportions qui se trouvent en la Sainte Bible. » A la Sainte Bible, à

son nom. » — « Dans un rondeau (LXII) à la fille d'un peintre d'Orléans, il ne nomme pas ce peintre. »

1. Philibert Delorme, *Traité complet de l'art de bâtir*, livre V, ch. XIX. Voir aussi V, ch. XXX.

l'étude de la figure humaine, ajoutons Vitruve et les monuments antiques que Delorme avait dessinés et mesurés pendant trois ans à Rome, nous connaîtrons d'où l'auteur prétendait tirer tous les éléments de la beauté en architecture. Nous ne savons trop comment il aurait pu concilier des enseignements si divers ; mais ce qui nous paraît digne d'être remarqué, à notre point de vue, c'est cette foi profonde qui croit même à l'infaillibilité des livres saints en matière d'art, c'est, en un mot, l'absence de tout sens critique. Demandez à Philibert Delorme la manière dont les anciens dessinaient la volute ionique : il l'a retrouvée ; demandez-lui les moyens pratiques de construire solidement avec économie : il les a exposés ; demandez-lui des plans de salles, de voûtes, de bâtiments : nul ne les exécute avec plus de clarté ; mais sur les questions de doctrine, sur la beauté des formes en architecture, il est vague, incomplet, crédule même si l'on peut dire ; l'antiquité étonne son génie, et là même où il sait entrer dans des voies nouvelles, il croit encore suivre les anciennes.

On croirait également trouver des réflexions sur l'art dans Bernard Palissy ; mais ce savant artiste, qui dans ses écrits établit un dialogue entre la théorie et la pratique, laisse peu la parole à la première, et semble ne l'avoir mise en scène que pour la convaincre de légèreté et d'impuissance. La seule doctrine que nous ayons rencontrée dans ses ouvrages n'est point relative aux émaux ni aux couleurs, mais aux jardins. Bernard de Palissy s'élève déjà, comme plus tard J.-J. Rousseau, contre la manie de maltraiter les

arbres pour en faire des ornements d'architecture. « N'as-tu point considéré, dit la pratique à la théorie [1], tant de beaux jardins qui sont en France : auxquels les jardiniers ont tondu les romarins, lizos, et plusieurs autres espèces d'herbe; les unes auront la forme d'une grue, les autres la forme d'un oye, conséquemment de plusieurs autres espèces d'animaux; et même j'ay veu en certains jardins qu'on a fait certains gens d'armes à cheval et à pied et un grand nombre de diverses armoiries, lettres et devises. » Il ne faudrait pourtant pas savoir trop grand gré à Bernard de Palissy de cette preuve de goût; ce qui lui déplaît surtout dans cette mode bizarre, ce n'est point la violence faite à la nature, ce n'est point le triste spectacle d'un art qui gâte la matière sur laquelle il travaille; c'est « que toutes ces choses sont de peu de durée et qu'il faut les refaçonner souvent. » Par conséquent, il est bien préférable de construire dans un jardin, pour l'orner, « des cabinets » que l'on couvrira d'émaux indestructibles. L'artiste sans doute a raison, mais non tout à fait pour les motifs qu'il nous donne.

Le sentiment de l'art, presque étranger à nos écrivains, mais très-répandu parmi la noblesse, fait de rapides progrès au XVII[e] siècle. Les principaux seigneurs de la cour de Louis XIII visitèrent l'Italie, livrée alors à la discussion des *naturalistes* et des *idéalistes;* à leur retour, ils admirèrent Fréminet, un élève du Josépin, à défaut d'un Michel-Ange, et Vouet, à

1. *Le Jardin délectable*, p. 576 des œuvres de Bernard de Palissy, édition de 1774. Une note des éditeurs (Faujas de Saint-Fond et Gobert) rappelle qu'une comtesse de Betfort avait suivi les idées de Palissy dans son parc de Hartford.

défaut d'un Guido Reni. Le mouvement qui entraîna la nation vers l'étude de l'art, partit de haut. Louis XIII favorisait les artistes; il avait voulu qu'un peintre dont il appréciait le talent, Gilles Testelin, fût logé dans les galeries du Louvre. Il visita Vignon dans son atelier de Vincennes, lorsque cet artiste composait des sujets de tapisserie « à la gloire du roi et de monsieur le cardinal. » Il prit des leçons de pastel de Henri Beaubrun et « Sa Majesté se fit un si grand divertissement de cette occupation, qu'elle-même, à ses heures de loisir, faisait les portraits au pastel d'une grande partie des seigneurs de sa cour. » Richelieu, de son côté, ne négligeait aucun art ni aucun artiste pour décorer le Louvre et son Palais Cardinal. C'est pour lui que le Poussin peignit l'*Apparition de Dieu à Moïse au milieu d'un buisson ardent*, et *la Vérité soutenue par le Temps contre les attaques de l'Envie.* Le dernier sujet avait été donné au peintre par le ministre qui se piquait de goût dans les compositions pittoresques, comme dans le choix des sujets de tragédie.

Richelieu était dignement secondé par messire Sublet des Noyers, qui joignait aux fonctions de secrétaire d'état le titre de surintendant des bâtiments. C'est lui qui mit le graveur Varin à la tête de la Monnaie, appela Van Obstal et Poussin à Paris, et envoya à Rome Errard et Poissant pour dessiner et faire mouler les bas-reliefs et les statues antiques. Il offrait à plusieurs artistes une pension et le logement; on n'était plus au temps où un artiste aimé de la cour et du prince recevait, pour toute gratification, sept aunes et

demie de drap. Le château de Dangu que Des Noyers possédait près de Gisors était presque un Musée et une Académie. Ces mêmes goûts se retrouvaient chez les principaux seigneurs, chez un marquis d'Effiat, chez un Lambert de Thorigny, qui eux-mêmes furent imités par les fermiers généraux, dont l'exemple fut suivi par la riche bourgeoisie. Ainsi, de proche en proche, le goût des arts envahissait toute la partie la plus éclairée de la société.

En même temps le sens critique s'éveillait en France. Quand Fréminet eut peint les voûtes de la Sainte-Trinité à Fontainebleau, les curieux qui affluèrent pour contempler l'œuvre du premier peintre, surent bien blâmer cette imitation maladroite de Michel-Ange et cette importation violente des procédés italiens. Rubens, appelé par Marie de Médicis, ne put malgré sa gloire, malgré l'éclat de sa couleur et la fécondité de son pinceau, malgré même la faveur royale, vaincre les répugnances de nos amateurs; ce trait, qui ne fait peut-être pas l'éloge du goût français, prouve du moins que ce goût existait déjà, et peut-être même avions-nous déjà contracté l'habitude de trop raisonner sur les œuvres d'art. Le titre de restaurateur de la peinture, donné si peu pertinemment à Vouet, suppose du moins qu'on s'était formé déjà un certain idéal et qu'on ne confondait point toutes les œuvres et tous les artistes dans une commune et froide admiration.

L'esprit de comparaison était donc né ; les circonstances devaient le fortifier et le développer.

Des collections particulières, plus accessibles au

public que les collections royales de Fontainebleau, ne tardèrent pas à se former. En 1634, le maréchal de Créqui admet les artistes et les amateurs à visiter sa galerie, où quelques peintres du XVe siècle, plusieurs Francia, un Andréa del Sarto, deux ou trois copies de Raphaël se montraient ou plutôt disparaissaient au milieu des nombreux tableaux du Guide, de l'Albane et du Guerchin. On dit que c'est dans cette galerie, en face des grands maîtres de la Renaissance, que Le Sueur commença à renier son maître, Vouet, et à comprendre le mérite de la simplicité et de la vérité [1]. Nous n'oserions affirmer que les yeux du public se dessillèrent comme ceux de Le Sueur; du moins dut-il, sinon se convertir à un goût plus sain, du moins se familiariser avec des manières différentes et sentir déjà le besoin de réfléchir sur ses idées et ses sentiments. Le voyage du Poussin à Paris, la lutte qui s'engagea entre ses partisans et ceux de Vouet, le mémoire même que le maître, en butte aux attaques de Lemercier et du baron de Fouquières, fut obligé de composer pour justifier ses plans, le caractère de ses ouvrages qui offrent chacun le développement à la fois pittoresque et logique d'une seule et même pensée, les lettres qu'il adressa plus tard d'Italie à des amateurs français et qui contiennent de précieuses observations sur la peinture, les bustes et les statues antiques qu'il envoya de Rome, toutes ces causes réunies appelèrent l'attention sur les beaux-arts, stimulèrent l'esprit d'examen et préparèrent, pour ainsi dire, les

1. Vitet, *Eustache le Sueur.*

voies à une critique raisonnée. Il était bien difficile, en effet, quand la ville et la cour avaient les yeux fixés sur les ateliers de peinture, quand la rivalité entre les artistes et les grands seigneurs qui les employaient devenait chaque jour plus ardente, quand les œuvres se multipliaient, il était difficile qu'on n'eût pas cherché un moyen de se reconnaître, d'assigner à chacun sa place, de terminer les différends, ou tout au moins d'échapper à la tyrannie des amateurs passionnés qui imposent si facilement leurs caprices et leurs engouements à un public inexpérimenté.

D'ailleurs, on apprenait, dans des salons récemment ouverts, à converser, c'est-à-dire à donner la raison de ses préférenees et de ses antipathies, à plaider pour ses goûts, à échanger ses impressions et à modifier ses opinions d'après celles d'autrui. Comment n'aurait-on pas parlé sur les beaux-arts à l'hôtel de Rambouillet ? La maîtresse de la maison était d'origine italienne ; le cavalier Marin, qui reconnut le premier peut-être le génie de Poussin et offrit à l'artiste une retraite dans sa maison, était un des adorateurs d'Arthénice, et le poète le plus admiré de cette petite cour souveraine dans les choses de l'esprit. Cette fameuse Guirlande de Julie, cet album si vanté où dix-neuf miniatures du peintre Robert *illustraient* dix-neuf madrigaux, prouve bien qu'on ne séparait pas, dans ce premier cercle des précieuses, l'art et la littérature. La critique de l'hôtel de Rambouillet n'était sans doute pas bien profonde ni bien sérieuse ; peut-être même le genre théâtral et maniéré de l'Italie contemporaine y était-il plus estimé que les œuvres

du xiv[e] siècle : toujours est-il que des conversations sur l'art, sur un tableau récemment exposé, sur un nouveau May, par exemple, sur quelque acquisition des collections royales, durent aiguiser le jugement des connaisseurs et leur donner le goût d'un examen plus approfondi.

Etait-il d'ailleurs possible que l'art, cultivé bien avant les lettres, échappât à l'analyse, lorsque la littérature était soumise à des discussions tout à la fois très-subtiles et très-passionnées, lorsqu'une tragédie de Corneille allumait la guerre entre les gens de goût et les admirateurs titrés et rentés de l'enflure italienne ou espagnole, lorsque l'Académie publiait ses *Sentiments sur le Cid*, ce premier essai trop vanté de critique littéraire. On avait, il est vrai, pour juger les œuvres littéraires, des principes tout faits, pour ainsi dire : la Poétique et la Rhétorique d'Aristote permettaient, du moins le croyait-on, de se prononcer avec sécurité sur le théâtre, même moderne, et sur l'éloquence, même celle de la chaire. Le philosophe grec n'a point laissé de traité sur le beau, ou du moins ce traité n'est pas venu jusqu'à nous ; les quelques idées sur l'art éparses dans la Poétique, dans la Métaphysique, dans la Morale à Nicomaque [1] ne suffisaient peut-être pas à cette époque pour fonder toute une esthétique d'après l'antiquité et faire peser sur les artistes ce joug d'Aristote que les poètes les plus hardis, les plus applaudis même, n'osaient entièrement secouer. Mais si les théories faisaient défaut, si l'on

1. Voir sur la critique d'art dans Aristote, M. Egger, *Histoire de la critique chez les Grecs*, ch. III, § 5.

manquait d'une autorité infaillible pour décider avec confiance, sinon avec justesse, en matière d'art, de même l'esprit d'examen, après s'être exercé et comme mis en goût, si l'on peut dire, sur des questions littéraires, devait aisément se tourner vers la peinture et la sculpture. Ce n'était point, du reste, changer complétement de terrain ; quelle que soit la différence qui sépare les beaux-arts (et cette différence n'était guère comprise alors), il existe entre eux de tels rapports qu'ils semblent tous relever de la même juridiction ; comme ils se proposent également de charmer notre imagination ou d'émouvoir notre cœur, il semble que l'homme capable d'apprécier les uns peut avoir son avis sur les autres ; la communauté du but les soumet à des juges communs. De part et d'autre la question est la même ; il s'agit d'évaluer un plaisir délicat et un plaisir de même nature ; comment des esprits habitués à cette étude sur eux-mêmes, quand il s'agissait des odes ou des tragédies, se la seraient-ils interdite, à propos d'une statue ou d'un tableau ? La critique littéraire contribua donc, avec les voyages, avec les collections royales ou particulières, avec les conversations de salon, à donner naissance vers le milieu de XVIIe siècle à la critique d'art, c'est-à-dire à l'analyse raisonnée des monuments, des tableaux et des statues.

CHAPITRE IX

LA CRITIQUE D'ART PENDANT LE XVIIe SIÈCLE.

Les premiers ouvrages, un peu remarquables, qui aient paru en France sur les arts ont été écrits au château de Dangu. Ils sont dus à la collaboration de Des Noyers le surintendant, d'Errard le peintre, et enfin de M. de Chambray qui les rédigea et les publia sous son nom [1]. Robert Fréart de Chantelou, sieur et abbé de Chambray, était le frère de Paul Fréart de Chantelou, à qui sont adressées la plus grande partie des lettres du Poussin, et pour qui fut composée la seconde suite des Sacrements. Les deux frères avaient été envoyés à Rome en 1640 avec ordre d'ouvrir le chemin de France aux plus rares *vertueux* de l'Italie [2]. C'est là qu'ils connurent et s'attachèrent le Poussin; c'est à leur influence que céda l'artiste,

1. Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture, notice sur Errard, t. 1er, p. 25

2. Parallèle de l'archit. anc. et mod., *Introduction*.

lorsqu'il consentit à « s'éloigner du soleil » pour venir en France. De Chambray rapporta d'Italie, outre deux grands chapiteaux corinthiens, et soixante-dix bas-reliefs d'après la colonne Trajane, une profonde vénération pour les restes de l'antiquité. Rempli de ses souvenirs, il écrivit le *Parallèle de l'architecture ancienne et de la moderne;* plus tard et comme pour fixer la doctrine du Poussin, il composa l'*Idée de la perfection de la peinture*[1].

Ces deux ouvrages, quoique souvent cités au XVII[e] siècle, n'étaient destinés qu'à quelques amateurs[2], à une élite de lecteurs, à la société du château de Dangu. M. de Chambray, comme il le dit fièrement, n'avait point le dessein d'instruire personne, ni même d'obliger le public, « cet ennuyeux et mauvais estimateur[3]. » Les dédains du grand seigneur nous étonnent aujourd'hui ; ils prouvent du moins qu'à cette époque encore le sentiment de l'art était regardé comme le privilége d'un petit nombre, comme une distinction, et, pour ainsi dire, une seconde noblesse.

Successeur, après Fourcy et Ratabon, de Sublet des Noyers dans la charge de surintendant des bâti-

1. Le Parallèle est de 1650 ; les planches ont été gravées d'après les dessins d'Errard et sous sa conduite : l'idée de la Perfection de la peinture est de 1662.

2. Nous serons forcés, dans le cours de cette étude, d'employer souvent le terme d'amateur. Nous comprenons sous ce nom, non-seulement tous ceux qui s'occupent d'un art sans en faire profession, mais aussi et surtout tous ceux qui s'intéressent, de quelque façon que ce soit, aux choses de l'art ; le collectionneur, le grand seigneur ou le fermier-général qui fait orner son hôtel par des artistes, le dilettante dont les perceptions ont acquis, par l'exercice, une rapidité et une finesse singulières, le critique qui analyse ses sentiments, le philosophe qui suit avec curiosité les variations du goût, sont des amateurs.

3. Parallèle de l'architect. anc. et mod., *Introduction.*

ments, Colbert hérita des goûts de ce grand seigneur pour les beaux-arts. Fontenelle l'a loué d'avoir répandu partout « un goût du beau et de l'exquis ;» et jamais éloge ne fut mieux mérité. Il créa la manufacture des Gobelins, fit rechercher dans toute l'Europe les tableaux et les statues, acheta les collections de Michel Jabach et de Michel de Marolle pour la couronne, ouvrit la galerie d'Apollon et sept autres salles du Louvre à une exposition qui devint un musée national. Et ce n'était pas seulement pour plaire au roi, ou pour remplir avec conscience les devoirs de sa charge, que Colbert favorisait les arts ; il les aimait et savait les apprécier ; témoin cette belle collection de livres à dessins et à figures, qui fut vendue après sa mort, et dans laquelle se trouvait un recueil de dessins de la main même de Poussin ; témoin encore, ce château de Sceaux où l'on voyait une Minerve de Girardon, des bas-reliefs de Marsy, des fresques de Le Brun, l'Hercule gaulois du Puget, des copies de statues antiques, des jardins dessinés par Le Nôtre ; toutes choses qui faisaient de cette résidence comme une image restreinte de l'art au XVII[e] siècle[1].

Jamais, du reste, il n'y avait eu plus d'*amateurs ;* c'était le chancelier Séguier qui faisait peindre par le Poussin le plafond de son hôtel, et que pleurèrent à sa mort les quatre arts « éplorés et désolés d'avoir perdu leur protecteur » ; c'était M. de Guénégaud, trésorier de l'épargne, qui fit peindre par Le Sueur, l'épisode de Lucius Albinus, dans sa maison de la rue

1. Voir Dumesnil, *Histoire des plus célèbres amateurs français*, tome II.

Saint-Louis au Marais ; c'était Lambert de Thorigny, dont le nom et l'hôtel sont restés célèbres. Nous ne citons que les principaux, ceux du moins qui employèrent les artistes les plus illustres. Les fermiers-généraux luttèrent avec les ministres, avec les grands seigneurs, et leur disputèrent les peintres et les œuvres d'art. En même temps les artistes étaient plus considérés ; la veuve d'un sieur Duchemin, trésorier de Mademoiselle, refusant de payer Van Obstal, sous prétexte que la loi n'accordait qu'un an aux *mercenaires* pour exiger le prix de leurs ouvrages, M. Lamoignon de Basville défendit la cause du sculpteur, et montra qu'entre les arts et le métier il n'y a point de comparaison possible ; c'est de ce plaidoyer, célèbre dans les annales de l'art, que date pour ainsi dire, l'émancipation des artistes[1].

Dans un temps si favorable aux choses de l'esprit, la critique ne pouvait manquer d'être représentée. Elle le fut principalement par André Félibien, sieur des Avaux et de Javerny. Ayant suivi à Rome en qualité de sécrétaire, François du Val, ambassadeur extraordinaire du roi, il s'éprit d'un goût très-vif pour les arts. Non-seulement il visita les Musées de cette ville et de l'Italie, mais il fréquenta assidûment les artistes français qui, réunis autour du Poussin, avaient formé, par anticipation, comme une école de France à Rome : c'était Mignard, qui jouissait alors d'une grande vogue en Italie, sans doute à cause de sa miévrerie qui a tant de rapports avec la gentillesse

1. Voir, pour les détails, les *Mémoires inédits*, publiés par MM. Dussieux, Soulié, etc., tome I, 181. — Ce plaidoyer est de 1667.

d'esprit et la vaguezza du Cortone[1]; c'était Dufresnoy, l'ami inséparable de Pierre Mignard, qui composait avec patience son poème, *De arte graphica*, observant, consultant, ne peignant que pour se voir peindre et arracher les secrets de son art à son propre pinceau[2]. Le Poussin lui-même, si jaloux de sa solitude, avait admis Félibien dans cet atelier du Monte-Pincio, dont il n'ouvrait pas la porte à tout venant. La simplicité, la bonne grâce, l'élévation de pensée, toutes les qualités sérieuses de l'artiste firent une impression profonde sur l'amateur ; de son côté, le Poussin apprécia sans doute la gravité de caractère et le goût de son futur biographe. « Nous avons, lui disait-il dans une lettre en 1665, dix-huit ans après le séjour de Félibien à Rome, nous avons ici N*** qui écrit sur les œuvres des peintres modernes et leurs vies. Son style est ampoulé, sans sel et sans doctrine. Il touche l'art de la peinture comme celui qui n'en a ni théorie ni pratique. » N'était-ce point reconnaître le mérite de Félibien, qui avait déjà publié des ouvrages sur l'art, et l'inviter en quelque sorte à écrire sa vie. Le Poussin n'avait point voulu que son portrait fût fait par un autre que lui ; sans doute aussi, il lui répugnait que sa vie fût racontée par le premier venu, et il choisissait Félibien pour cette tâche, n'ayant ni le loisir ni la volonté de la remplir lui-même.

1. Expression de Félibien, *Entretiens ;* Trévoux, 1725, t. IV, p. 168. L'auteur écrit vaguezza pour vaghezza. Nous avons conservé son orthographe.

2. Mignard édita cet ouvrage en 1668 après la mort de l'auteur ; De Piles en donna une seconde édition en 1684, avec une traduction et un commentaire, et Dryden, en 1698, traduisit en anglais le poème de l'artiste et les notes du commentateur.

De retour en France, Félibien songea à tirer parti de ses connaissances en matière d'art. Une description de l'arc ionique, dressé par Le Brun à l'occasion des fêtes de 1660, une dissertation élégante sur un tableau du même peintre, *les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre*, un ouvrage plus sérieux sous le titre d'*Origines de la peinture*, firent jeter les yeux sur Félibien, quand Colbert fonda en 1668 la Petite Académie, qui devait être plus tard l'Académie des Inscriptions et Médailles et plus tard encore l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Sans doute il avait dû fournir pour les fêtes et les tableaux de Le Brun un certain nombre de ces devises qui étaient alors à la mode et qui composaient au XVII[e] siècle un véritable genre littéraire. Félibien mérita ainsi d'être associé à Charpentier, à l'abbé Tallemant, et au poète Quinault, qui mirent en commun leur esprit et leur érudition pour défrayer d'inscriptions et de devises les architectes, les peintres et les graveurs. Charpentier fut raillé par Boileau et par Racine qui goûtaient peu l'emphase habituelle de ces sentences ; il ne paraît pas que Félibien ait eu la même mésaventure [1].

Cependant Colbert, songeant à des embellissements considérables, à des constructions nouvelles, voulut avoir un historien ou un historiographe de ses créations successives, c'était du reste un usage au XVII[e] siècle ; le roi entreprenait-il une campagne, il emmenait un écrivain, chargé de la relation, un artiste chargé de

1. D'après Voltaire (liste des écrivains du siècle de Louis XIV), Félibien est le premier qui, dans les inscriptions de l'hôtel-de-ville, ait donné à Louis XIV le nom de *Grand*.

l'illustration par le pinceau; on ne faisait rien sans s'être assuré d'un témoin de génie; on ne disait rien, sans s'être assuré d'un secrétaire de talent. C'est ainsi que Racine et Boileau, Le Brun et Van der Meulen, conduisirent la poésie et la peinture au siége des villes et sur les champs de bataille; c'est ainsi que Félibien, choisi en 1667, comme historiographe des bâtiments, arts et manufactures du roi, mit son érudition et ses connaissances spéciales au service du surintendant.

Associé à l'Académie de peinture en qualité de conseiller honoraire [1], nommé secrétaire de l'Académie des « six architectes », préposé en 1673 à la garde des antiques qui venaient d'être transférés du jardin des Tuileries dans l'une des galeries du Palais-Royal, Félibien occupa dès lors la plus haute position que pouvait envier, au XVIIe siècle, un « curieux » et un amateur distingué.

L'étude de l'art devenait ainsi pour Félibien, un devoir attaché à ses titres et à ses charges. De 1678 à 1690 il fit paraître ses *Principes d'architecture, de sculpture et de peinture*. Le titre du livre ferait croire à un ouvrage philosophique; il n'en est rien; le mot de *principes* ne signifie pour l'auteur que les premiers éléments, les connaissances techniques nécessaires

1. La liste des membres de l'Académie insérée dans les *Archives de l'art français* (1,366) donne à Félibien le titre d'historiographe. Mais bien qu'il ait été associé dès 1667 à la compagnie en qualité de conseiller honoraire, bien qu'il ait rédigé ses premières conférences, Félibien n'a point droit à cette qualification. Aux termes de l'édit du 10 mars 1866, il fut historiographe du roi et de ses bâtiments, des arts et des manufactures de France : ce qui est un autre titre et une autre fonction. Note empruntée aux Mémoires inédits, 1, IX.

pour comprendre le langage des artistes et le parler.

Cet ouvrage est le premier qui ait été composé en France pour faire connaître les termes de l'art. Félibien, pour l'écrire, dut visiter les ateliers et interroger l'ouvrier en face de son ouvrage. On devine aisément les difficultés qu'il rencontra. Aujourd'hui les ouvriers et les artistes ne sont point jaloux de leurs procédés et de leur savoir faire : plus familiarisés avec la curiosité de l'amateur, ils la comprennent autant qu'ils la redoutent peu. Mais à l'époque de Félibien, qui était celle des jurandes et des maîtrises, le métier se transmettait comme un secret, l'apprentissage était entouré de mystères qui redoublaient peut-être le zèle de l'initié, mais décourageaient la curiosité du profane. Il paraît que Félibien, malgré sa position officielle, fut plus d'une fois suspect à ceux qu'il interrogeait; et souvent « par malice, » nous dit-il, on ne répondit pas à ses questions. Une nouvelle difficulté s'ajoutait à celle-ci : s'il n'y avait pas unité de poids et de mesures dans le royaume il n'y avait pas non plus d'unité dans le langage des arts et des métiers; l'unité n'était pas encore descendue de la langue polie et littéraire dans celle des corporations. Les mêmes instruments changeaient de nom suivant les provinces, les villes, les ateliers. Cette confusion compliquait encore les recherches de l'auteur.

Félibien n'a écrit aucun ouvrage plus considérable que ses *Entretiens sur la vie des peintres*. Il y consacra vingt-deux années d'études [1]. Les entretiens ne

1. La première livraison est de 1666 ; la 5e de 1688. — Il faut encore ci er, parmi les ouvrages de Félibien, une description som-

sont pas seulement un recueil de biographies; les analyses de tableaux, les dissertations archéologiques, des digressions sur les passions, sur la grâce, sur une foule de questions qui se rattachent à l'art, se mêlent au récit; c'est un traité théorique en même temps qu'une histoire de la peinture. Nous reviendrons sur cet ouvrage en parlant de l'histoire de l'art au XVII[e] siècle.

Si Félibien s'était imposé la tâche d'instruire ses contemporains, il fut secondé, que dis-je? instruit lui-même par l'Académie de peinture et de sculpture.

Fondée en 1648, l'Académie fut engagée depuis cette époque jusqu'en 1663 dans une longue lutte avec la maîtrise qui ne négligea rien, ni la ruse, ni les intrigues, ni les appels au pouvoir, ni une sorte d'opposition pour conserver ses antiques privilèges [1]. Durant cette période l'enseignement de l'Académie souvent interrompu fut tout technique et borné à l'essentiel; la pose du modèle, la géométrie, l'anatomie, la perspective en firent tous les frais [2]; la porte ouverte aux

maire du château de Versailles (1674), une description des tableaux, statues et bustes des maisons royales (1677), les monuments antiques (1690), une description de la chapelle de Versailles.

1. Voir les péripéties de cette lutte dans M. L. Vitet, *l'Académie royale de peinture et de sculpture.*

2. L'Académie royale à peine constituée avait choisi le graveur Abraham Bosse comme professeur de perspective. Cet artiste a publié des traités de perspective et de géométrie qui avaient sur les écrits précédents du même genre, ceux d'Alhazen et de Vitellion, par exemple, l'inappréciable avantage d'être écrits en français, de s'adresser spécialement aux artistes, et de résoudre les problèmes qui se présentent le plus souvent dans la pratique des beaux-arts. Bosse est encore l'auteur de deux ouvrages qui, à notre point de vue, nous offrent un plus grand intérêt. L'un a pour titre : « *Sentiments sur la distinction des diverses manières de peinture, dessein et graveure et des originaux d'avec leurs copies; ensemble du choix des sujets et des chemins pour arriver facilement et promptement à bien pourtraire.* » L'autre est un dialogue intitulé : *Le peintre converty aux*

élèves était close pour le public et les amateurs. On savait qu'il existait une Académie; on ne savait ce qu'elle pensait sur les choses de l'art. Colbert, qui débarrassa l'Académie de ses jaloux et tracassiers adversaires, donna aussi à son enseignement un caractère plus populaire et plus solennel.

La compagnie s'était réunie un jour, conformément à ses statuts et à ses usages, pour distribuer les prix aux jeunes artistes, ses élèves; Colbert, en qualité de vice-protecteur, présidait la séance. Il proposa l'institution des conférences publiques et en même temps en indiqua l'objet. Les académiciens examineraient les ouvrages des grands maîtres, exposeraient leurs sentiments, provoqueraient les observations des auditeurs. En habile administrateur, Colbert rassurait ceux qui auraient pu douter de leur talent de parole : « S'ils rencontraient d'abord quelque difficulté faute d'habitude, ils ne seraient pas longtemps à les surmonter et ne prendraient pas moins de plaisir à parler des beautés d'un tableau qu'à les faire voir par leurs pinceaux et leurs couleurs. »

précises et universelles règles de son art. — Bosse réduit la peinture à n'être qu'une simple et exacte imitation de la nature. Conséquent avec lui-même en véritable géomètre il conclut de cette définition que si le naturel était toujours bien copié, il n'y aurait point tant de diverses manières en peinture. Comme tous ses contemporains, il est grand partisan de la convenance, du costume; il critique Véronèse pour avoir introduit dans un tableau de Moïse sauvé des eaux des princesses vêtues et coiffées à la mode vénitienne; il ne comprend pas que dans les tableaux de Rubens tout soit flamand, depuis la Vierge, saint Joseph, bergers et bergères jusqu'aux barils et pots au lait. Il admire surtout l'antiquité pour avoir donné à ses statues une *grave sagesse*, *douce, lumineuse*, » et le Poussin pour s'être inspiré de la beauté antique, pour avoir été *le plus universel, le plus égal et le plus achevé* de tous les artistes, pour avoir rendu « *le sentiment du cœur et de l'âme.* » Voilà des mots qui appartiennent au langage de la véritable critique d'art, et que nous ne retrouverons pas souvent dans les écrits de la même époque.

La plupart des artistes qui composaient l'Académie étaient fort occupés aux ouvrages du roi ou par les commandes des particuliers; et d'autres plus ou moins étrangers, comme van Obstal, n'avaient pas même une très-grande habitude de la langue française; beaucoup n'avaient jamais manié que le pinceau ou l'ébauchoir; l'obligation de parler en public « en forme », comme les docteurs de la Sorbonne, aurait pu les effrayer; mais on ne discutait guère une idée émise par le tout-puissant ministre; du reste l'Académie avait à sa tête des hommes comme Le Brun et Sébastien Bourdon, d'une aptitude universelle; ils se sentaient capables de passer sans peine de l'atelier à la chaire du professeur. C'était pour eux, artistes, une occasion de recueillir une parcelle de cette gloire littéraire, si recherchée au XVIIe siècle. La proposition de Colbert fut donc accueillie avec empressement par toute la compagnie; il fut convenu qu'il y aurait une réunion tous les premiers samedis du mois dans la grande salle de l'Académie ou dans le cabinet des tableaux du roi, que le chancelier et les recteurs de l'Académie feraient l'ouverture des conférences, chacun à leur tour, par l'examen d'un tableau qu'ils auraient eux-mêmes choisi.

Telle fut l'origine des conférences de l'Académie royale de peinture. Malheureusement l'Académie ne montra pas autant d'ardeur pour soutenir cette institution qu'elle en avait mis à la créer; en réalité, elle ne comptait en son sein qu'un très-petit nombre de membres, capables de parler sur leur art. La fatigue succéda vite au premier enthousiasme; on se lassa de

préparer, d'écrire, et bientôt même de se réunir. Les conférences furent donc interrompues en 1682; Colbert qui tenait à son œuvre, voulut les faire revivre, mais soit paresse, soit manque de confiance dans les résultats, l'Académie se contenta de faire relire devant elle les conférences de 1667; on discuta certaines assertions, on ajouta quelques remarques; des artistes firent de loin en loin un discours sur telle ou telle partie de leur art; mais en réalité on se désintéressa de ces conférences qui auraient pu laisser un trésor incessamment accru d'observations à l'étude des jeunes artistes et à la méditation des amateurs [1].

L'Académie d'architecture avait eu ses conférences, comme l'Académie de peinture; il ne paraît pas qu'elles aient été rédigées; du moins ne nous sont-elles pas parvenues. Mais les ouvrages de Claude Perrault, sa

1. Nous donnons ici le sujet des principales conférences qui nous sont restées en tout ou partie. Félibien en a rédigé sept que l'on trouve dans ses œuvres complètes. — Ce sont celles de le Brun, sur le Saint-Michel de Raphaël (7 mai 1667), de Philippe de Champaigne sur la Mise au tombeau du Titien (4 juin), de Van Obstal sur le Laocoon (2 juillet); de Mignard sur la Sainte-Famille de Raphaël (3 sept.), de Le Brun sur la Manne du Poussin (5 novembre), de Bourdon sur les Aveugles de Jéricho (3 décembre). — L'Encyclopédie de Watelet nous a conservé deux conférences, l'une de Sébastien Bourdon sur la lumière (7 février 1669), l'autre d'Oudry sur la manière d'étudier la couleur en comparant les objets avec les autres (7 juin 1747). — Cette dernière est peut-être la plus curieuse étude qui ait été faite sur ce sujet. — On retrouve dans les mémoires inédits, l'analyse très froide et très-sèche de quelques autres conférences; ce sont celles de Nicolas Loir sur le Déluge du Poussin (4 août 1668), de Louis Boulogne sur l'enfant Jésus, la Vierge et Sainte Catherine du Titien (janv. 1670), de Nocret sur le Ravissement de Saint Paul de Poussin, de Michel Anguier et de Regnaudin sur les bas-reliefs (1673). — Il faut ajouter à ces conférences le traité de Le Brun, publié sous le titre : *Conférence de M. le Brun premier peintre du roi sur l'expression générale et particulière*, Paris, 1690, in-12, et l'étude de Henri Testelin, peintre, professeur et secrétaire royal de l'Académie de peinture : *Les sentiments des plus habiles peintres du temps sur la peinture, recueillis et mis en tables de préceptes.* Paris, in-folio, 1680.

traduction de Vitruve [1] ou plutôt les notes qu'il joignit à sa traduction, et un traité sur l'ordonnance des cinq espèces de colonnes (1683) nous éclairent sur la pensée du siècle en architecture. On sait quelles luttes ce médecin ou plutôt cet artiste de génie eut à soutenir contre la jalousie des architectes, contre les défiances de la cour, contre l'engouement pour le Bernin, contre l'étonnement du public qui critique volontiers les hommes de métier, mais redoute encore plus de s'égarer en patronnant les profanes, et comment il en sortit vainqueur, grâce à la supériorité de ses plans et aussi, il faut bien le dire, à l'habileté et au crédit de son frère Charles Perrault, premier commis des bâtiments. Quand la colonnade du Louvre eut été élevée, quand la traduction de Vitruve eut été publiée, Cl. Perrault fut regardé, non-seulement comme le premier architecte du royaume, mais comme l'homme le plus versé dans la théorie de son art.

Félibien, l'Académie et Claude Perrault, représentaient pour ainsi dire la critique officielle, celle du moins qu'inspirait Le Brun et que Colbert protégeait. L'indépendance, ou si l'on veut, la fantaisie dans la critique fut représentée par Roger de Piles. Cet amateur, vivement épris de la couleur, essaya de ramener les esprits à l'admiration de Rubens; ses *Dialogues sur le coloris* [2], sa *Vie des peintres*, son *Cours de pein-*

1. La première édit. de cet ouvrage est de 1673. — La seconde est de 1684.

2. Les Dialogues sont de 1673, et l'Abrégé de la vie des peintres de 1699 ; le Cours de peinture par principes de 1708. Il faut joindre à ces écrits, Les conversations sur la connaissance de la peinture (1677), une dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres avec la Vie de Rubens de 1681. — Il faut le dire à la louange de

ture, témoignent de curieuses études sur les ressources de l'art et les procédés les plus subtils des maîtres. Son nom rappelle surtout « *la balance des peintres*, » singulière invention par laquelle de Piles prétendait évaluer, en chiffres, le mérite de chaque artiste dans chaque partie de l'art, et par suite, déterminer, à l'aide d'une addition, son rang définitif dans la hiérarchie des talents. Cette balance, comme on le pense, n'est qu'un assez mauvais instrument qui trahit la vérité, la justice et même quelquefois la pensée de son inventeur [1].

Roger de Piles, son admiration exclusive n'était pas une vaine affectation d'originalité ; il avait étudié avec la plus grande attention les procédés et le style de son artiste favori ; aujourd'hui encore, après tant d'études diverses sur le peintre d'Anvers, Roger de Piles serait un bon guide dans une galerie consacrée à Rubens. Que de remarques justes et fines sur le coloris! Comme il nous découvre l'artifice qui lie la lumière et les couleurs dans les fonds! Comme il fait voir que dans tel tableau du maître (Massacre des innocents) un groupe du milieu, par la force et la vivacité des couleurs, sort de la toile, et maîtrise les groupes de côté, de manière à former ainsi une figure convexe qui lui semble bien propre à charmer les yeux! Comme il nous le montre fidèle à ce principe d'éclairer toujours les parties du groupe les plus proches des yeux, tout en mettant l'ombre la plus forte au milieu de la masse, et d'unir par des reflets les parties éclairées aux parties ombrées! Rubens, dans son Jugement de Pâris, a fait ses déesses claires sur un fond brun, et les a accompagnées de draperies beaucoup plus brunes : pourquoi ? de Piles nous l'apprend : c'est que les couleurs brunes empêchent le blanc de rentrer dans le tableau, et pour ainsi dire, de se fondre aux objets éloignés. Comme on le voit, la critique fait avec de Piles son cours de peinture, après avoir fait avec De Chambray et Félibien son cours de rhétorique ou de poétique.

1. L'art se divisant pour de Piles en quatre parties, la composition, le dessin, le coloris et l'expression, il représente par un chiffre le mérite de chaque artiste dans chacune de ces divisions ; 20 marque la perfection idéale qu'il est plus facile de concevoir que d'atteindre. — On s'imagine aisément à quels singuliers résultats, l'auteur est ainsi conduit ; Otto Venius, un peintre qui n'est guère connu que comme le maître de Rubens, doit sans doute à cette circonstance le chiffre de 47, tandis que tout le talent et la gloire de Paul Véronèse ne sont représentés que par 41. Le Poussin n'a que 53, n'égalant ainsi ni Van Dyck, supérieur de deux points, ni

Nous avons vu combien la littérature proprement dite était restée étrangère aux arts, pendant le XVIe siècle. Les écrivains du XVIIe siècle n'ont déjà plus cette indifférence; la république des lettres, comme on disait alors, accorde le droit de cité aux artistes; ceux qui doivent leurs succès à la poésie, à l'éloquence, comprennent que les beaux-arts ont en eux des spectateurs et des juges choisis. Molière décrit l'œuvre de P. Mignard au Val-de-Grâce et les procédés de la fresque dans un poème qui semble tenir de ce genre de peinture par l'ampleur et la sévérité du style. Fénelon, de son côté, aimait trop l'antiquité pour séparer deux choses que l'antiquité avait toujours unies, le goût des arts et celui des lettres. Élève des Grecs au moins autant que des Pères de l'Église chrétienne, il avait puisé à l'école des premiers un vif sentiment de l'art tempéré, il est vrai, par sa foi religieuse. Il est de son siècle par la piété fervente; il appartient à l'antiquité par ses goûts comme il semble appartenir au siècle suivant par la liberté de ses opinions politiques. Toutes les fois qu'il parle d'art, on sent chez lui comme le désir de donner à la peinture et à la sculpture une plus large part dans la vie, et comme la

le Brun, honoré du chiffre de 56, ni les Carraches qui humilient tous les peintres précédents par un total de 58. On voit avec plaisir que Piètre de Cortone, le peintre des attitudes théâtrales et des grâces maniérées, mais qui comptait au XVIIe siècle tant de partisans enthousiastes, n'ait que 48 ; cependant, c'est encore un chiffre trop élevé, si l'on songe que ni André del Sarte, ni le Guerchin, ni Rembrandt ne sont si favorisés. Rembrandt, si expressif, n'a que 12 pour l'expression, c'est une manifeste injustice. Léonard de Vinci ne le surpasse que de deux points. Enfin Titien lui-même, ce peintre que de Piles préfère à tous les autres, au point de déclarer qu'il aimerait mieux être Titien que Raphaël, demeure à 51, tandis que Raphaël atteint 65 et Rubens 59.

crainte de trop recommander des occupations frivoles. Fénelon représente assez bien en cela le genre d'intérêt que beaucoup d'hommes éclairés du XVII[e] siècle portaient aux beaux-arts [1].

La querelle des anciens et des modernes qui ferme le XVII[e] siècle ne fut pas entièrement littéraire. Charles Perrault qui critique si maladroitement Homère, Théocrite, Démosthène et Cicéron, et qui donna sans scrupule la préférence aux plus mauvais écrivains de son époque sur les meilleurs de l'antiquité, fit entrer les arts dans le débat; le deuxième dialogue du *Parallèle* [2] *des anciens et des modernes* est consacré à

1. Les œuvres de Fénelon contiennent trois dialogues relatifs à des œuvres d'art ; dans le premier, le Poussin décrit à Parrhasius son tableau connu sous le nom de Funérailles de Phocion ; dans le second, le Poussin fait connaître à Léonard de Vinci comment il a composé une scène de frayeur. Le troisième dialogue, charmant de grâce et de finesse, a lieu entre Chromis et Mnasile, deux bergers, et est intitulé par l'auteur : Jugement sur différentes statues. On connaît le jugement qu'il a porté, dans ses Dialogues sur l'éloquence et dans la Lettre à l'Académie, sur l'architecture gothique.

Un passage des plus curieux est celui où Fénelon recommande aux femmes l'étude des beaux-arts. « Les ouvrages des femmes, dit-il dans l'*Éducation des filles*, ne peuvent avoir aucune vraie beauté, si la connaissance des règles du dessin ne les conduit. De là vient que presque tout ce qu'on voit dans les étoffes, les dentelles et dans les broderies est d'un si mauvais goût ; tout y est confus, sans dessin, sans proportion. » Il renvoie donc les femmes devant les tableaux de maîtres. « Elles se mettraient par là en état, ajoute-t-il, de faire, avec une médiocre dépense et un grand plaisir, des ouvrages d'une noble variété et d'une beauté qui seraient au-dessus des caprices irréguliers des modes. » Ici encore Fénelon devance son temps ; on ne songeait guère autour de lui à enseigner aux femmes les principes de l'art. Ce qu'il voulait faire pour réformer le goût, on l'a fait aujourd'hui. Fénelon aurait approuvé le livre de M. Charles Blanc, *l'Art dans la parure*.

2. Le Parallèle des anciens et des modernes comprend 4 vol. qui parurent de 1688 à 1698. — Pour être juste envers Perrault, il convient de ne pas oublier le bel éloge qu'il a fait de le Sueur (*Les hommes illustres*, 1691-1701) : « Ce que le Sueur avait de plus remarquable, c'est qu'il n'y avait rien d'affecté dans sa manière. C'était la belle nature prise d'après l'idée du beau qu'il représentait en autant de façons différentes que les différents sujets le demandaient, n'ayant aucunes attitudes, aucune manières de grouper, de

l'architecture, à la peinture et à la sculpture. Perrault n'est pas un juge très-compétent, ni très-impartial. Son horizon fut toujours borné en architecture par la colonnade du Louvre, en peinture, par les allégories coloriées de Le Brun, en sculpture, par les figures un sèches et pesantes de Girardon. Il examine légèrement, condamne à première vue; il ne tient compte ni du temps, ni des mœurs, ni du tour d'esprit particulier des hommes ou des peuples; il s'en rapporte avec une imperturbable confiance à un idéal absolu où la raison vulgaire a plus de poids que le sentiment, et met constamment les habiletés du métier au-dessus de l'inspiration. Sa critique ne rendit pas d'autre service que d'agiter les questions d'art; ceux qui restèrent fidèles à l'antiquité, après Perrault, la comprirent mieux; ce fut le prix des efforts qu'ils durent faire pour se justifier à eux-mêmes leur propre admiration.

Nous avons tenu à dire tout d'abord par qui et dans quelles circonstances furent écrits les ouvrages sur l'art sous Louis XIV; il nous reste à exposer les principales idées qui sont dues à ce premier effort de la critique, et que le XVIIe siècle a léguées aux savants.

Ne demandons point à cette époque une esthétique,

disposer, de drapper ou de colorier qui lui fussent plus ordinaires que les autres, marque certaine de la force et de la facilité d'un génie qui ne s'assujettissant à rien de ce qu'il a vu, ni même de ce qu'il a fait, se figure les objets selon que le demande la vraysemblance de son histoire, *peignant ce qu'il voit dans son idée* quand il travaille d'invention, comme il peint ce qu'il voit en dehors de lui, quand il travaille d'après nature. » Ces réflexions, qui paraissent écrites d'hier, qui du moins surprennent de la part de l'auteur des Parallèles, rachètent, croyons-nous, bien des paradoxes et des sophismes.

même élémentaire ; le domaine de la philosophie est encore trop restreint pour s'étendre jusqu'à l'art : ceux qui aiment la peinture et la sculpture sont des hommes du monde, des dilettanti, des hommes de lettres qui n'ont pas l'habitude de remonter jusqu'aux principes des choses, ou qui ne croient pas devoir élever si haut leurs pensées, à propos de ce qu'ils considèrent seulement comme un plaisir délicat. Aucun écrivain ne cherche à définir le beau, ni à soumettre à l'analyse le sentiment que nous éprouvons à le voir et à le comprendre. Personne ne songe à se poser ces questions, pourtant si naturelles en pareille matière : quel est le caractère commun de toutes les choses belles ? Pourquoi appelons-nous belles les choses qui, au premier aspect, présentent entre elles de si grandes différences ? La beauté des œuvres d'art se confond-elle avec celle de la nature ? La beauté elle-même peut-elle être travaillée et recevoir des mains de l'artiste un nouveau lustre ? Ces questions et d'autres, qui ont préoccupé si vivement l'esprit moderne, ont dormi, du moins en France, du sommeil du moyen-âge, jusqu'au commencement du dernier siècle.

Cependant quelques-unes des digressions de Félibien semblent contenir le germe de théories esthétiques. Il définit la grâce, par exemple, et la distingue nettement de la beauté. « La beauté naît de la proportion et de la symétrie qui se rencontre entre les parties corporelles et matérielles. Et la grâce s'engendre de l'*uniformité des mouvements* intérieurs causés par les affections et les sentiments[1]. » Cette définition

1. *Entretiens*, I, p. 83.

peut sembler obscure : Félibien la développe ainsi : « Pour vous faire voir que la grâce est un mouvement de l'âme, c'est qu'en voyant une belle femme, on juge bien d'abord de sa beauté par le juste rapport qu'il y a entre toutes les parties de son corps ; mais on ne juge point de sa grâce si elle ne parle, si elle ne vit, si elle ne fait quelque mouvement. » Ainsi, selon Félibien, la grâce est la beauté du mouvement. C'est la doctrine de Schiller qui a fait une si belle étude de la grâce, dans un traité sur la grâce et la dignité. Cependant cette définition peut paraître trop restreinte ; car il y a de la grâce où il n'y a pas de mouvement. Par exemple, un mouvement dessiné avec la dernière précision géométrique peut être gràcieux : le Parthénon, si nous en croyons Plutarque, et notre crédulité sur ce point est bien favorisée par les découvertes modernes, le Parthénon surprenait le regard par une grâce toujours nouvelle [1]. Félibien lui-même n'est amené à donner une définition de la grâce qu'en parlant d'architecture. Présentant l'objection, il y répond ainsi : « Les proportions de toutes les parties qui composent un édifice en font la beauté corporelle ; et la conduite et la sage disposition qui se fait de toutes les parties par le *mouvement de l'esprit de l'architecte* est ce qui donne toute la grâce [2]. » Voilà certes un mouvement dont il est difficile de se rendre compte, à la vue d'un palais ou d'une église. La grâce, si souvent nommée « le je ne sais quoi », nous paraît

1. Plutarque, *Vie de Périclès*, XIII. — Plutarque parle ainsi de tous les monuments élevés par les soins de Périclès.
2. Félibien, *Entretiens*, édit. 1725, en 6 vol., 1, p. 88.

aujourd'hui consister dans la manifestation de la facilité et de l'aisance[1]; un monument est gracieux quand l'élan des colonnes élégantes n'est point comprimé par une pesante architrave, ou contrarié par des lignes horizontales trop marquées ou trop répétées; une draperie a de la grâce quand, jetée avec négligence, elle semble posée et non attachée; quand elle enveloppe le corps sans l'étreindre, quand elle pare sans gêner les mouvements. Une personne, gracieuse dans sa démarche, peut l'être encore au repos, comme l'Ariane couchée, quand l'attitude ne révèle pas une contrainte du corps ou une angoisse de l'âme.

A part cette brève dissertation sur la grâce, ni Félibien ni le dix-septième siècle ne s'engagent dans les problèmes de l'esthétique pure; l'esthétique appliquée est-elle plus avancée? Un examen des principales théories sur chaque art en particulier va nous permettre d'en juger.

L'architecture ogivale était tombée dans une profonde disgrâce comme tout ce qui rappelait le moyen-âge. La beauté d'ensemble, l'unité vivante de la cathédrale gothique, échappait à des yeux épris de la perfection dans les détails, et de la simplicité majestueuse dans les lignes. L'imagination, déjà disciplinée par les poétiques, par les habitudes régulières de la vie, s'effrayait de voir le plein supporté par le vide, de lourdes masses s'étager sur des appuis sans force apparente; la construction entière semblait défier le bon sens comme les figures grotesques qui la déco-

1. Voir Jouffroy, *Cours d'esthétique*, 36e leçon.

raient bravaient quelquefois les convenances. On sait avec quelle sévérité Fénelon parle de l'architecture gothique[1]; M. de Chambray n'était pas disposé à plus d'indulgence. Il n'a qu'un souverain mépris pour « l'ordre gothique, qui est l'ineptie et comme le singe de l'architecture », et pour « ces chimères et marmousets ridicules qu'on rencontre dans tous les coins des vieilles églises de cette espèce[2]. »

L'architecture de la Renaissance était également délaissée. On lui reprochait « ses frontons enchâssés l'un dans l'autre, brisés et lambrequinés de quelque écusson ou bien d'un cartouche, ses colonnes torses ou ornées d'anneaux, » enfin ses caprices et ses innovations, et l'on ne voulait point lui tenir compte de son incomparable élégance. L'antiquité romaine était seule admirée, seule étudiée, seule imitée; on demandait aux ruines de Rome la restauration du bon goût. Philibert Delorme était sévèrement traité pour avoir vu les plus belles choses de Rome « avec des yeux gothiques[3]. » Vitruve lui-même, que l'on traduisait, que l'on commentait, n'était pas épargné quand on le surprenait en désaccord avec la pratique de l'antiquité.

Quels étaient donc les principes du XVII[e] siècle en architecture? C'est Claude Perrault qui les a exposés avec le plus de netteté. Après avoir nié l'existence d'un beau absolu, il distingue deux sortes de beautés,

1. Fénelon, 2[e] dialogue sur l'éloquence, édit. Didot, en 3 vol. 11, p. 678. — Lettre sur les occupations de l'Académie française, id., t. III, p. 239.
2. Parallèle, *Introduction*.
3. De Chambray, Parallèle, *Introduction*.

les beautés positives et les beautés arbitraires : les beautés positives sont celles qui sont aisément aperçues par les yeux les moins expérimentés ; c'est, par exemple, la symétrie, le rapport entre les formes et les proportions des parties à l'usage auquel ces parties sont destinées, l'observation des lois de la statique et de quelques principes de bon sens, comme celui d'après lequel le fort doit porter le faible ; les beautés arbitraires, ce sont celles qui ne nous plaisent que par l'effet de « l'accoutumance, » par exemple les proportions que nous avons empruntées soit à Vitruve, soit aux édifices antiques. Sur ce dernier point Cl. Perrault rompt nettement avec ses devanciers, avec Vitruve comme avec Scamozzi, surtout avec Vilalpande qui regardait le système antique des proportions comme une révélation de la divinité. Il réfute avec soin l'opinion qui compare l'architecture et la musique et les proportions des différents membres des édifices aux intervalles des sons ; il n'admet point non plus, au moins dans sa rigueur, le parallèle entre un monument et le corps humain. « Ces suppositions, dit-il, ont été établies par un consentement des architectes, qui, ainsi que Vitruve le témoigne lui-même, ont imité les ouvrages les uns des autres, et qui ont suivi les proportions que les premiers avaient choisies, non point comme ayant une beauté positive nécessaire et convaincante, et qui surpassât la beauté des autres proportions comme la beauté d'un diamant surpasse celle d'un caillou, mais seulement parce que ces proportions se trouvaient en des ouvrages qui, ayant d'ailleurs d'autres beautés positives et convaincantes,

telles que sont celles de la matière et de la justesse d'exécution, ont fait approuver et aimer la beauté de ces proportions, bien qu'elle n'eût rien de positif[1]. »

Mais alors, s'il n'y a point de proportions véritables, à quoi servent les règles? Perrault n'osa pas aller jusqu'aux dernières conséquences de sa théorie. Cette beauté qu'il nomme arbitraire, il lui défend d'être capricieuse. Comment expliquer une pareille inconséquence? Selon Perrault, les hommes ont besoin d'une règle, et lorsqu'ils ne la trouvent pas dans l'essence même des choses, ils en établissent une de convention qu'on ne peut violer sans paraître transgresser une loi de la nature elle-même; les traditions antiques doivent donc être respectées, non pas qu'elles soient respectables par elles-mêmes, mais parce qu'elles sont antiques; elles sont acceptées, donc il ne faut pas s'en écarter. Le style du jour est tout entier de fantaisie; mais cette fantaisie est liée dans notre esprit à l'idée de perfection; elle s'impose à l'artiste. C'est ainsi que Perrault, après avoir paru secouer le joug des anciens qui pesait si lourdement sur le XVIIe siècle, le rétablit de ses propres mains. Il s'écarte, il est vrai, des mesures de Vitruve et de Vignole, mais il ne prétend qu'à une indépendance relative; ses devanciers tenaient à un quart de module, à quelques minutes; toute la beauté d'un monument leur paraissait compromise, quand l'architrave était plus haut ou plus bas de quelques lignes; Perrault se borne à recommander des proportions méthodiques que la

1. Notes sur Vitruve, livr. IV, ch. 1.

mémoire puisse sûrement garder et l'œil aisément apprécier.

L'usage, telle est donc, après les nécessités de la construction, la grande loi de l'architecture. Mais si l'usage n'est point justifié entièrement par les nécessités de la construction, que faut-il faire ? Perrault admet un autre principe qui autorise les bizarreries de l'usage, ou les *abus*, comme il les appelle, sans vouloir par ce mot les condamner. Ce principe est celui de l'imitation. Un édifice peut imiter d'autres édifices, des membres d'un édifice peuvent imiter d'autres membres, sans autre raison que celle d'imiter. Par exemple, on pourra mettre des frontons à des premiers étages quoique le fronton soit « la face du toit d'un édifice. » Une porte pourra avoir un fronton, quoiqu'il n'y ait point de toit en cet endroit ; on placera une tête de lion dans les corniches au droit des entre-colonnements, bien que ne devant pas servir à l'écoulement des eaux. Perrault blâme, avec raison, ce semble, les architectes qui renfermaient deux ou trois étages dans un même ordre[1] ; mais pour peu que la raison d'imitation se présente, si par exemple l'édifice a déjà un grand ordre dans une autre partie, Perrault autorise l'abus qu'il vient de signaler. Ce principe, il faut l'avouer, est peu sévère ; il se concilie trop bien avec les singularités les plus étranges et l'oubli même des règles du bon sens. Si une colonne servant à porter des planchers paraît, comme le dit Perrault, « en soutenir un, par manière de dire, sur

1. Notes sur Vitruve, liv. VI, ch. III.

sa tête, et un autre comme pendu à sa ceinture, » comment éviterait-elle cet aspect ridicule, pour imiter une colonne qui dans une autre partie de l'édifice ne supporte qu'un seul plancher ?

En résumé, ces doctrines de Perrault ne pourraient guère contribuer qu'à égarer la critique d'art. Le principe d'imitation n'est qu'un moyen commode pour justifier le mauvais goût des ornements ; d'un autre côté, la tradition ne saurait être une règle de nos jugements que quand elle se recommande par d'incontestables beautés ; vouloir juger tous les monuments d'après leur ressemblance avec un type unique, ce serait s'exposer aux mêmes erreurs que le XVIIe siècle qui appelait barbare tout ce qui n'était pas conforme aux habitudes de l'architecture romaine, cette copie déjà si défectueuse d'un modèle admirable. Le seul enseignement à retenir, le seul conseil à prendre dans les dissertations de Perrault, c'est qu'il faut permettre à un architecte qui emploie les ordres, d'y introduire certaines variétés de proportion ou de disposition. C'est là un premier pas, bien timide encore, de l'architecture, dans la voie de l'affranchissement.

En peinture, les théories du XVIIe siècle sont inspirées par les œuvres du Poussin. L'école française avait reconnu son chef naturel dans le peintre des Sacrements et des Saisons ; elle mit sa gloire à le comprendre et à le suivre. Le Brun n'exercera, en réalité, dans les arts, qu'une vice-royauté, et dans l'Académie qu'une vice-présidence malgré son autorité et ses titres ; c'est le génie du Poussin qui règne, ou, pour mieux dire, le génie français dans sa person-

nification la plus éclatante. Tous les peintres qui ont composé l'Académie naissante se reconnaissent hautement ses élèves ; ce n'est qu'en hésitant, qu'en protestant de son admiration pour le maître que Philippe de Champagne se permettra une légère critique sur le tableau de Rebecca ; et si le public paraît donner raison au professeur chargé de la conférence, Le Brun prendra la parole pour justifier le Poussin et ralliera à son sentiment la majeure partie de l'Académie [1].

Quelles étaient les idées de Poussin sur l'art ? Il semblerait qu'on ne doit le demander qu'à nos musées : son esthétique, si l'on peut dire, se dégage de ses tableaux avec une merveilleuse clarté. Jamais pensée d'artiste n'a été conçue avec plus de précision ni exécutée avec plus de fermeté. Ce qu'il a fait témoigne de ce qu'il a voulu. Cependant, à défaut de ses œuvres, nous ne serions pas privés de tout document : le Poussin nous a laissé sur son art des observations qui, pour être quelquefois singulières dans la forme, n'en contiennent pas moins une théorie très-juste et très-profonde de la peinture. L'Académie n'a guère fait que développer et appliquer cette théorie dans ses conférences.

Le Poussin définit la peinture « une imitation faite avec des lignes et des couleurs, en quelque superficie, de tout ce qui se voit sous le soleil. Sa fin est la délectation. » Si la première partie de la définition est un peu étroite, la dernière caractérise bien le genre de plaisir que nous cause le beau : le Poussin ne con-

1. Voir la notice sur Philippe de Champagne dans les *Mémoires inédits*, I, p. 249 et suiv.

fond celui-ci ni avec le but moral ; cet art qui *dilecte l'esprit* ne s'adresse pas seulement aux sens pour les flatter par d'agréables apparences, il parle à l'âme. Si l'on voulait une preuve, après tant d'autres, du spiritualisme élevé du Poussin, on pourrait la chercher dans cette définition.

Le Poussin recommande surtout le choix du sujet. « Pour ce qui est de la matière, dit-il, elle doit être noble, qui n'ait reçu aucune qualité de la main de l'ouvrier. Et pour donner lieu au peintre de montrer son esprit et son industrie, il faut la prendre capable de recevoir la plus excellente forme. »

Ce précepte de l'artiste mérite d'être médité : Le Poussin croit, contrairement à une opinion fort répandue de nos jours, qu'il n'est pas indifférent pour le peintre de choisir tel ou tel sujet [1]. A qui donnons-nous raison, au Poussin ou à la théorie moderne?

Considérons d'abord quelques tableaux de ce maître : ils nous serviront peut-être de commentaires aux paroles que nous citions plus haut.

Les quatre saisons de l'année ont été souvent représentées par le pinceau ; aucun sujet n'offre une abon-

1. Voir par exemple Thoré, Salon de 1847. « Le sujet est absolument indifférent dans les arts. Les arabesques fantastiques de la Renaissance ont survécu à des milliers de nobles statues. Un pot de Chardin vaut tous les Romains de l'école impériale. Un aventurier en vie vaut mieux qu'un pape mort. Les tabagies d'Adrien Brauwer sont préférables aux madones de Sasso Ferato. Les paysages *composés* avec des fantômes de temples et des arbres épiques sont bien loin d'un naïf buisson de Rousseau. Une miniature de Petitot coûte plus cher qu'une bataille de Lebrun. Le mérite de toute œuvre d'art est dans le caractère profond, irrécusable, et en quelque sorte spécifique, que l'artiste a imprimé à sa création. » Cette spirituelle boutade de Thoré prouve seulement, selon nous, que le sujet n'est pas tout. Mais c'est là une vérité qui n'a pas besoin d'être démontrée.

dance plus grande de détails vulgaires; ce sont des lieux communs en peinture. Ce n'est point là, assurément, cette matière noble, qui n'a reçu aucune qualité de l'ouvrier. D'où vient donc que le Poussin ne se laisse pas effrayer par un thème si banal et si usé? Ne donne-t-il pas un démenti à sa propre théorie? n'est-il pas en contradiction avec lui-même? Un coup d'œil jeté sur les quatre tableaux suffit pour résoudre la difficulté, ou plutôt pour reconnaître comment il l'a résolue.

Il nous représente Adam et Ève dans le paradis terrestre, c'est le *Printemps*, mais un printemps qui est celui du monde comme de l'année ; ce n'est pas seulement l'image de la nature qui se renouvelle, c'est le spectacle du genre humain à sa naissance. Une des plus touchantes histoires de l'Ancien Testament, celle de Ruth et de Booz, vient s'encadrer dans un paysage ensoleillé ; tout indique l'*été :* les épis dorés, les moissonneurs armés de leur faucille; les personnages, perdus dans un vaste paysage, n'attirent pas sur eux l'attention, au détriment de la saison elle-même ; cependant ils déterminent le pays, le lieu, le moment de la scène ; ils lui donnent un caractère particulier qui l'empêche de ressembler à tous les étés des peintres. L'*automne* de nos contrées ne suffit pas comme type à l'imagination de l'artiste ; ses fruits sont trop connus de nous ; sa corne d'abondance est épuisée pour avoir répandu ses richesses dans d'innombrables compositions ; ses faunes et ses amours qui pressent dans des coupes des grappes de raisin, ses bacchantes qui se couronnent de lierre, se sont mon-

trés dans toutes leurs attitudes, ont ri tous leurs sourires. Le Poussin nous transporte en Orient; il nous met sous les yeux une seule grappe portée par les serviteurs d'Abraham; le spectateur rêve, comme les Juifs, à la fécondité du pays de Chanaan. Des montagnes couvertes de neige, un étang de glace, des figures grelottantes, voilà l'*hiver* d'un artiste médiocre; s'il aime l'allégorie, il introduira, dans son tableau, conformément aux recettes de l'iconographie, les fruits secs et les pommes de pin. Le Poussin représente la plus triste et la plus âpre des saisons par la scène la plus désolée et la plus terrible dont le monde ait été le théâtre, par le déluge : nous assistons aux derniers efforts des derniers hommes sur un Océan qui a tout englouti. Ce n'est plus un hiver, il est vrai, et le tableau n'est déjà plus connu sous ce nom; l'artiste est allé jusqu'aux dernières conséquences de sa théorie; il les a dépassées même; au lieu de renouveler son sujet et de l'ennoblir, comme il le voulait, il l'a entièrement changé pour mieux montrer, suivant ses expressions, « son esprit et son industrie. »

Comment ne pas reconnaître la valeur d'une théorie qui a produit de tels chefs-d'œuvre? Sans doute tout le mérite des quatre saisons du Poussin n'est pas dans la conception même du sujet; mais cet art d'unir l'accident à l'idée générale, cette horreur manifeste pour les détails vulgaires, cette hauteur d'esprit, si l'on peut dire, qui ne veut appliquer les ressources de la peinture qu'aux choses les plus dignes d'être vues et d'être senties, ce sont là des qualités qui entrent pour

beaucoup dans la gloire du maître. Il plaît à notre temps d'adopter pour devise les vers d'Ovide, « *materiam superabat opus ;* » et de choisir de préférence les sujets les plus ingrats ; mais combien de fois toutes les habiletés du pinceau ont-elles été impuissantes à racheter ou à déguiser la pauvreté de la conception ? Ni le Poussin, ni l'Académie, ni le XVII[e] siècle n'ont cru qu'en peinture il n'y avait pas de sujets malheureux ; sans doute ce n'est là qu'une doctrine qui ne donne pas le talent ; mais elle peut, du moins, empêcher d'en faire un mauvais emploi. La critique d'art reçoit ici, de la bouche même du Poussin, une leçon qu'elle ne saurait oublier sans préjudice pour la sûreté de ses jugements.

Sur la manière de traiter le sujet, le Poussin s'exprime ainsi : « Il faut commencer par la disposition, puis par l'ornement, le décor, la beauté, la grâce, la vivacité, le costume, la vraisemblance et le jugement partout. Ces dernières parties sont du peintre et ne se peuvent enseigner. C'est le rameau d'or de Virgile que nul ne peut cueillir s'il n'est conduit par le destin. » La question pour la critique est de savoir si l'artiste a le rameau d'or ; le Poussin ne nous donne pas plus de règle pour le reconnaître que pour le cueillir. C'est qu'en effet pour juger de la beauté, de la grâce et de la vivacité, nous n'avons d'autre guide que notre goût, et le goût, ce mélange de sensibilité et de raison, est en partie un don de la nature. Demandons aux artistes de nous montrer le précieux talisman ; mais assurons-nous d'abord si nous avons des yeux capables de distinguer les contrefaçons.

Quant au style, le Poussin voulait qu'il fût étroitement approprié au sujet. Il a donné là-dessus à sa pensée une forme originale, dans une lettre à M. de Chantelou, qui mérite d'être citée :

« Nos braves anciens Grecs, dit-il, inventeurs de toutes les belles choses, trouvèrent plusieurs modes par le moyen desquels ils ont produit de merveilleux effets..... Estants les modes des anciens une composition de plusieurs choses mises ensemble, de leur variété naissait une certaine différence de mode, par laquelle l'on pouvait comprendre que chacun retenait en soi je ne sais quoi de varié, principalement quand toutes les choses qui entraient au composé étaient mises ensemble proportionnément, d'où procédait une puissance d'induire l'âme des regardants à diverses passions. »

Cette théorie sur les modes a sous la plume du Poussin quelque chose d'obscur et d'embarrassé qui étonne de la part d'un génie aussi clair et aussi précis. Ce n'est pas que l'idée ne soit à la fois très-simple et très-juste ; le style d'une œuvre résulte d'éléments multiples, choisis les uns par rapport aux autres, et non d'une impression unique. C'est la qualité que nous désignons plus simplement par l'unité d'expression ou par l'harmonie. La comparaison des différents styles de la peinture avec les différents tons en musique est aussi exacte que toute comparaison : il est évident que la musique comme la peinture répugne aux disparates, l'art réside essentiellement dans l'accord et la proportion. Voilà sans doute quelle a été la pensée du Poussin ; malheureusement son véritable

langage est celui du dessin et de la couleur ; on sent l'effort dès qu'il veut en employer un autre.

Partant de ce principe, l'existence des modes dans la peinture, le Poussin distingue le mode dorien qui est « stable, grand et sévère, » et doit être appliqué aux matières « graves, sévères et pleines de patience » ; le mode phrygien qui est« véhément, furieux, très-sévère, et qui rend les personnes très-étonnées » ; il convient aux sujets de « guerres épouvantables » ; le mode lydien s'accommode « aux choses lamentables »; l'hypolydien « contient en soi une certaine sévérité et douceur qui remplit l'âme des regardants de joie. Il s'accommode aux matières divines, gloire et paradis. » Le ionique est « de nature joconde » ; il se prête aux « bacchanales et fêtes ».

Le Poussin n'a point donné de plus amples développements à sa théorie. On voudrait cependant savoir quelles modifications la couleur doit subir pour passer d'un mode sévère à un mode aimable ; comment la lumière doit se répandre pour rester fidèle au mode phrygien ou au mode dorien ; comment enfin chaque élément de la peinture peut répondre, en variant lui-même, à une variété du sentiment ou de la passion. Mais ce que l'artiste ne nous a point dit, ses œuvres nous l'enseignent. « Voyez le testament d'Eudamidas, dit un critique moderne, Poussin y a répété les lignes horizontales. Couché sur son lit de mort, le citoyen de Corinthe forme la ligne dominante de l'ordonnance. La lance du héros répète cette ligne et, couchée comme lui, semble condamnée au repos et affirmer une se-

conde fois la mort de son maître [1]. » Au contraire, si le peintre a choisi une scène de tumulte et de désordre, si les Romains se précipitent sur les Sabines effrayées, le Poussin « tourmente et mouvemente ses lignes » ; en même temps « la peinture est traitée d'une manière plus mâle et avec une intention de rudesse, tandis qu'il conduit le pinceau avec plus de douceur quand il représente Rebecca et ses compagnes [2] ». Si nous considérons la lumière et la couleur, nous aurons peut-être plus de peine à démêler la conformité de ces deux éléments, dans les tableaux du maître, avec l'idée générale du sujet. Le Poussin, en effet, semble éviter les grands partis ; il se tient presque toujours dans une même gamme, comme pour ne pas distraire la pensée, et ne point amuser le regard. Gardons-nous cependant de croire qu'il n'ait pas été fidèle, en ce point comme dans les autres, à sa théorie ; « il ne chante pas toujours sur le même ton, » comme il le dit, mais entre le ton le plus haut et le ton le plus bas, il n'y a pas cette différence que l'on remarque entre des maîtres appartenant à des écoles diverses, ni même peut-être entre deux maîtres d'une même école ; ces modes, dont il parle, ne sont pas pour lui des manières opposées qui s'excluent l'une l'autre

1. Ch. Blanc, *Grammaire des arts et du dessin*, p. 532. — Le même critique ajoute : « Les figures en sens contraire, du médecin, de la mère et du scribe, font ici opposition à l'horizontale ; mais le contraste a un peu trop d'importance, et en le disputant à la disposition principale, il affaiblit l'unité. » Nous ne saurions être de cet avis : le Poussin n'aurait pu, sans tomber dans une recherche puérile, multiplier davantage ses lignes horizontales. D'ailleurs s'il y a un contraste entre les lignes, n'en existe-t-il pas un autre, dans le sujet même du tableau, entre la vie et la mort ?

2. Ch. Blanc, *Grammaire des arts et du dessin*, p. 512.

ou qui laissent entre elles un intervalle considérable ; ce n'est point, par exemple, l'éclat lumineux de Véronèse ou les ombres épaisses du Caravage ; ce sont des nuances qui pour être distinctes l'une de l'autre, pour convenir chacune à des sujets divers, pour faire sur nous une impression différente, n'en sont pas moins très-rapprochées et capables de se fondre entre elles pour donner naissance à d'autres nuances intermédiaires, plus subtiles encore et plus indéfinissables. Le temps, il est vrai, a singulièrement troublé cette harmonie dans les chefs-d'œuvre du Poussin ; un rouge déplaisant, un ton de brique, qui certainement n'appartient à aucun mode, est sorti comme du fond de la toile pour envahir les couches superficielles, si savamment choisies et disposées. Tout est devenu sombre et terne ; le mode lydien, celui qui est propre « aux choses lamentables, » celui du Déluge, y a peut-être le moins perdu ; mais peut-on en dire autant de l'ionique, le mode gracieux et joyeux qui devait être celui des Bacchanales et de la Rebecca[1] ?

1. On trouvera peut-être que le Poussin, dans quelques-uns de ses jugements sur les œuvres d'art de l'école italienne, s'est trop souvenu de sa théorie des modes. « En examinant un jour avec Bellori, dit M. Quatremère de Quincy (Vie de Raphaël, 335), la Bataille de Constantin, il lui dit que ce qu'il y avait d'âpreté dans cette peinture lui plaisait et lui paraissait d'accord avec le caractère d'une si fière mêlée, et rendre, comme il faut, la fureur et l'impétuosité des combattants. » « Il y a, en effet, ajoute M. Quatremère, de certaines harmonies dues au hasard de certains défauts qu'on ne voudrait point échanger contre leurs contraires. » La réflexion que cet exemple particulier et les paroles de Poussin inspirent à l'illustre critique, nous paraît manquer de justesse : la forme, dans une œuvre d'art, doit avoir sa beauté propre ; l'harmonie entre l'idée et la forme peut être achetée au prix de certains sacrifices, comme un éclat moindre dans les couleurs, un affaiblissement de la lumière ; mais ce ne sont point là des défauts, comme des ombres poussées au noir, ou des contours durement accusés. Si la Bataille de Constantin présente ces derniers

Les sentiments du Poussin sur l'art sont aussi ceux de l'Académie : nous retrouvons, dans les conférences, qu'elles soient d'un artiste ou d'un autre, de Le Brun ou de Philippe de Champaigne, de Boulogne ou de Nocret, les mêmes doctrines sur le choix du sujet, le même respect pour l'art, le même culte pour la pensée [1] ; cette profonde et féconde perfection de

caractères, on peut croire que l'harmonie de cette fresque gagnerait beaucoup à être obtenue d'une autre façon.

1. L'influence du Poussin sur les doctrines esthétiques du XVIIe siècle ne nous est pas seulement attestée par Félibien et l'Académie. Un artiste « tolosain », Hilaire Pader, qui a écrit et dédié à l'Académie de peinture, un poème bizarre, intitulé *La peinture parlante*, s'inspire des traités de Lomazzo sur la peinture, et prend de préférence ses exemples dans l'œuvre du Poussin. Malheureusement il ne semble avoir bien compris ni « le divin Lomasse », ni « l'Apelle français ». Du moins ne retrouve-t-on pas dans *La peinture parlante*, cette élévation d'idée, ces doctrines toutes platoniciennes, cette proscription du sensualisme, ce culte passionné du beau et du vrai qui donnent tant de prix aux conseils de Lomazzo, et semblent rattacher ses deux ouvrages, son *Traité de la peinture* (1564) et son *Idée du temple de la peinture* (1584), à nos théories modernes sur l'art. Quant au Poussin, il le loue hardiment de défauts qu'il n'a jamais eus. Ecoutez-le parler des Nymphes peintes par ce maître :

Poussin *troublant nos sens* par ses subtiles voiles,
Nous fait idolâtrer les couleurs et les toiles,
. . . .
Le reste des habits ajustés sur leur corps
Couvrent comme envieux un monde de trésors.
Un plaisir imparfait qui notre cœur allume
Aux premières douceurs fait suivre l'amertume,
Et notre œil alléché par d'affligeants appas
Voudrait apercevoir tout ce qu'il ne voit pas.

Nous doutons que le Poussin, si grave, si chaste même dans ses Bacchanales, ait jamais compté sur un succès de ce genre auprès de ceux qui verraient ses tableaux. Cependant, il faut le reconnaître, Hilaire Pader, sans doute par un privilége des vers, apporte, dans la description de certains tableaux, un sentiment que nous ne retrouvons pas dans les ouvrages en prose de la même époque. Il dira par exemple, en parlant du Poussin :

S'il représente un Christ environné de Juifs
Son visage affligé rend les nostres *plaintifs*,
Les secrets mouvements d'une telle peinture
Portent dans nostre sein une saincte poincture.
. . . .
S'il le peint élevé sur l'arbre de la croix

l'antiquité, dont on connaît mieux cependant les proportions qu'on ne paraît en comprendre l'esprit [1]; une préférence visible accordée au dessin sur le clair obscur et la couleur, bien qu'on sache fort bien apprécier les mérites de ces deux parties de la peinture ; une admiration sans réserve pour les compositions à la fois pittoresques ou poétiques où l'idée se développe sans confusion ni hors-d'œuvre en groupes et en scènes diverses, où l'on a toujours une beauté nouvelle à découvrir, où la réflexion trouve sans cesse un aliment sans rencontrer jamais la fatigue, où tout est ingénieux et profond sans cesser d'être clair et pathétique ; un attachement inflexible au principe de l'unité, *au costume*, mot d'une vaste compréhension qui signifie observation des mœurs, des usages, de la couleur locale, des bienséances ; enfin et par-dessus tout, malgré l'influence de Le Brun, chancelier de l'Académie, malgré le goût théâtral de l'époque, l'amour

Il semble qu'on entend cette mourante voix
Qui priait l'Éternel pour l'aveugle cohorte,
Dont l'extrême rigueur le traitait de la sorte.
Que si tu ne l'entends, sache que son tourment
Le force de parler un peu trop *bassement*,
. . . .
Si notre œil pénétrait le lointain qu'il contemple
Il verrait deschirer le voile dans le temple.

Hilaire Pader avait envoyé son poëme au Poussin ; la réponse du maître laisse deviner l'ironie sous les félicitations : « Il ne faut pas que vous vous incommodiés pour m'envoyer les autres parties de vostre poésie ; l'on juge bien du lyon par l'ongle. »

1. Voir par exemple la conférence de Van Obstal sur le Laocoon (3[e] conf. Félibien, édit. 1725. 5[e] vol. p. 356). Van Obstal a bien compris ce caractère de beauté et de grandeur morale qui nous frappe dans le groupe antique ; seulement, au lieu d'y voir un principe de l'art grec, il n'y reconnaît que la fidélité à l'histoire, au costume. Si Laocoon a des proportions si belles, si la tête « *est d'une forme qui approche de la rondeur,* » si « *les jambes sont fermes* et *nerveuses,* » etc., c'est que l'artiste a voulu représenter un prince de la famille royale, une personne de qualité, « *honnête homme*, *un homme de probité*. »

des expressions vraies et naturelles. Que manque-t-il donc à cette critique des premiers académiciens? Rien peut-être, si ce n'est de n'avoir pas donné une place suffisante dans l'art à cette expression des choses, à cette appropriation de la forme à l'idée, à cette éloquence du signe, toutes qualités, qui sans être comparables à la supériorité de la pensée, frappent cependant avec force notre imagination, et quelquefois, à elles seules, peuvent tenir lieu d'un autre mérite. La théorie des modes du Poussin, qui peut être considérée comme un acheminement vers une théorie plus large et plus profonde des expressions de la lumière, de la couleur, de la forme et de la touche, est citée et commentée par Félibien et l'Académie; mais personne ne lui accorde toute l'importance qu'elle a prise à nos yeux, depuis que nous avons étudié avec passion les écoles étrangères, les écoles du clair-obscur et de la couleur; personne ne semble croire qu'il puisse exister un moyen de parler à l'âme et d'émouvoir, en dehors du geste et de la physionomie, ou bien en dehors du sujet lui-même; on comprend la lumière et la couleur traitées pour elles-mêmes sans toutefois approuver les peintres qui se confinent dans cette partie du métier; mais ce que la lumière et la couleur peuvent ajouter de puissance au sentiment, ou l'on ne s'en rend pas un compte exact, ou l'on en fait honneur à un artifice qui mérite tout au plus d'être signalé à l'attention du spectateur[1].

1. Les premières conférences rédigées par Félibien furent envoyées à l'Académie romaine de St-Luc, et lues dans les réunions de cette compagnie. Morando fit remarquer que les académiciens

Le Poussin avait fort exactement caractérisé la peinture en lui donnant pour but la « *délectation* ». Roger semble avoir le premier soutenu cette théorie erronée et dangereuse que la fin de la peinture est de séduire les yeux, de nous tromper. « La véritable peinture, dit-il, est celle qui nous appelle, pour ainsi dire, en nous surprenant[1]. » Bien des objections se présentent contre une pareille idée de l'art. Il y a des tableaux réputés chefs-d'œuvre, à bon droit, qui n'attirent pas. De Piles lui-même raconte qu'un amateur passa avec indifférence devant une fresque de Raphaël, et que lorsqu'il fut prévenu, il n'eut d'autre surprise que celle de n'avoir pas été surpris. Cette anecdote prouve bien que la surprise, en fait d'art, ne prouve ni pour ni contre le mérite d'un tableau. En effet, d'où peut procéder la surprise? de la nouveauté, de l'étrangeté d'un accident? Par exemple, une lumière artificielle qui éclaire vivement une figure et laisse toutes les autres dans l'ombre, attirera les yeux et les fixera sur un point déterminé; mais ce sont là des procédés vulgaires à la portée de l'artiste médiocre et que le talent n'emploie guère que pour avertir la foule qu'il vaut

français avaient oublié la grâce parmi les qualités les plus importantes d'une œuvre d'art, et pour réparer cette omission, il voulut traiter lui-même le sujet. Des souvenirs mythologiques et quelques anecdotes firent les frais de cette dissertation. Le professeur rappela le mot de Socrate, « sacrifier aux grâces », les vers d'Hésiode sur les grâces « nées du cœur du Jupiter, tandis que Minerve était née de son cerveau. » Il termina par l'éloge de Raphaël, le peintre de la grâce inimitable et divine. Enfin Carle Maratte, pour conserver le souvenir d'une si mémorable séance, peignit les trois Grâces avec cette devise : « Tout n'est rien sans vous ». Ce simple rapprochement permet de mieux apprécier le mérite des conférences françaises : à Rome, on se contentait de vagues discussions ; à Paris, on commentait les maîtres.

1. De Piles, *Cours de Peinture*, p. 3 de l'édit. de 1766.

mieux, qu'il a d'autres spectacles à lui offrir. Une imitation fidèle, poussée jusqu'à l'illusion, nous cause également un moment de surprise; mais les meilleurs peintres semblent avoir dédaigné de parti pris le secours de l'illusion, ou ne s'en être servis que comme d'un jeu. Rembrandt peint sa servante, expose le portrait à sa fenêtre, et les commères du voisinage saluent la toile en passant; mais combien citerait-on de tableaux du même peintre qui n'ont jamais trompé personne et qui ne semblent pas faits pour tromper? Il reste à dire qu'un chef-d'œuvre nous cause toujours quelque surprise parce qu'il éveille chez nous une certaine idée de perfection à laquelle nous ne sommes pas habitués. L'observation serait juste; mais la surprise est plus pour l'esprit que pour l'œil : elle peut ne pas être immédiate; ce n'est point de ce genre de surprise qu'a voulu parler De Piles.

Nous connaissons peu les sentiments de l'Académie sur la sculpture. Les conférences de Van Obstal sur le Laocoon et sur le torse de Vénus, ne nous apprennent guère que l'admiration du professeur et de la compagnie pour l'antiquité; ces dissertations sèches et froides ne mettent en lumière aucun principe. Les discours prononcés par Michel Anguier sur plusieurs questions théoriques ne nous sont point parvenus [1]; nous sommes réduits à deux conférences, l'une de ce

1. « Il a lu quatorze conférences dans l'espace de seize ans qu'il y a eu séance dans notre académie ; le peu de soin qu'on a eu de vos papiers nous a privés des morceaux et même des titres de la plus grande partie. » (Le comte de Caylus, dans les Mém. inédits, 1, 465). Le manuscrit de Guillet Saint-Georges, inséré dans les Mémoires, donne les titres de ces conférences. Nous remarquons, entre autres, un discours sur l'union de l'art avec la nature (1er août 1671) ; un autre sur l'architecture, sculpture et peinture, tirées du corps humain

dernier artiste, et l'autre de Regnaudin sur les bas-reliefs.

Michel Anguier était l'élève de l'Algarde qui, contrairement à la pratique de l'antiquité, traitait le bas-relief comme une peinture, multipliait les plans, ouvrait des perspectives dans la pierre et dépassait même en ce genre les hardiesses de la Renaissance. La question tant débattue de nos jours et résolue en faveur des artistes grecs, se posait déjà au XVIIe siècle; fallait-il revenir au style antique, ou se conformer aux habitudes modernes? Michel Anguier eut l'occasion de se prononcer lorsque l'Académie en 1673 mit au concours, entre ses élèves, la représentation du passage du Rhin. Tous les jeunes artistes avaient dégradé les objets selon les lois de la perspective. Michel Anguier n'ose les blâmer; il les justifie même par l'exemple de bas-reliefs antiques, dans lesquels il a, dit-il, observé quatre lignes de dégradation. Toutefois il cherche un compromis entre les deux doctrines; il admet l'observation de la perspective, mais il semble condamner un système dans lequel, par exemple, les figures du premier plan, étant de plein relief, la dégradation perspective serait de cinq pieds de profondeur [1]. C'est déjà une réaction contre les témérités de l'Algarde. Regnaudin accorde trois degrés de diminution, mais il est moins bien inspiré que Michel Angnier quand il pense que tous les sujets de la

représenté *comme une forte citadelle* (2 juillet 1672), une troisième sur les expressions de la colère (7 sept. 1675). Voir pour les autres les Mém. inédits, 1, 447.

1. C'est la dégradation observée par l'Algarde dans son bas-relief d'Attila.

peinture conviennent sans exception au bas-relief.

Sur la sculpture proprement dite, nous n'avons à citer que de Piles. Cet amateur conseille aux sculpteurs de dérober à la peinture quelques-uns de ses avantages, le clair obscur et les couleurs locales, par exemple, s'ils veulent l'en croire, ils imiteront le Bernin qui a percé des fenêtres dans quelques églises de Rome afin de faire tomber sur ses statues « des lumières qui fissent un effet extraordinaire et capable d'entretenir l'attention de son spectateur » ; ils étudieront les ouvrages de l'abbé Zumbo qui modelait habilement la cire et ne dédaignait point les ressources de la couleur pour les carnations et les draperies. Sans doute l'Académie n'eût pas approuvé une telle doctrine; mais cette opinion de Roger de Piles n'était point alors un paradoxe; Le Bernin était à la mode et l'on avait encore bien peu réfléchi sur les limites qui séparent les différents arts du dessin.

Telles sont les théories du XVIIe siècle sur les différents arts; on a pu remarquer qu'elles étaient conformes au goût du jour, sauf cependant en peinture; sur ce point les doctrines valent mieux que les œuvres. La raison en est aisée à découvrir : c'est Le Brun que les artistes se proposent d'imiter; sous son administration, par son influence et par celle de la cour, le style théâtral et majestueux s'impose à tous les arts; il semble qu'il ne s'agisse que d'une vaste décoration pour le grand règne. Au contraire, c'est d'après le Poussin qu'on fait la poétique, il était plus aisé sans doute de le comprendre que de l'égaler, et surtout de résister à ce fatal mouvement de décadence qui, une

fois commencé entraîne, malgré eux, les élèves des meilleurs maîtres et les génies les mieux doués.

Le modèle était bien choisi, mais il était unique; aussi si nous considérons, non plus les théories, mais les jugements particuliers sur les œuvres des maîtres, nous serons frappés de l'esprit d'exclusion qui inspire toute la critique du XVII[e] siècle. En dehors de l'Italie, le beau n'a point de patrie si ce n'est la France. Félibien qui représente assez fidèlement le goût contemporain, est sévère et dédaigneux jusqu'à l'injustice pour les écoles du Nord. Jean de Bruges n'a d'autre mérite, à ses yeux, que d'avoir trouvé le secret d'employer les couleurs avec l'huile. Quentin Matsys et son frère « n'ont peint, faute de science, que des actions communes et basses. » Si Rembrandt est estimé « par quelques personnes » c'est que « les goûts sont différents. » Cependant l'enthousiasme de Roger de Piles se communique, vers la fin du XVII[e] siècle, à un certain nombre d'amateurs et d'artistes. Une guerre, moins bruyante peut-être que la querelle des anciens et des modernes, mais tout aussi passionnée, éclata entre le coloris et le dessin. « Les partisans de Rubens accablaient le Poussin d'injures; les adorateurs du Poussin traitaient Rubens avec indignité [1]. » Cette insurrection fut de courte durée; d'ailleurs ce n'était là, si l'on peut dire, qu'un caprice du goût, fatigué de ses anciennes admirations, et non une tentative sérieuse pour réformer l'esprit étroit du siècle.

Ces dédains de la critique pour certaines écoles

1. Coypel (Antoine), Discours prononcé dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1721).

s'expliquent, en partie, par l'ignorance des causes qui modifient l'idéal d'un peuple, d'une époque, d'un artiste. L'histoire de l'art n'existe pas : car nous ne saurions donner ce nom aux entretiens de Félibien. Ce livre n'est guère qu'un recueil de biographies sèches et froides qui ne sont pas même disposées par écoles, mais par ordre chronologique; jamais l'auteur ne nous fera assister à ce curieux travail d'une âme qui se développe et d'un talent qui mûrit; jamais il n'étudiera l'œuvre à la lumière de l'histoire, pour y découvrir l'empreinte individuelle ou la marque du temps. L'art lui-même reste comme isolé, au milieu des faits contemporains; le seul lien que Félibien aperçoit entre les beaux-arts et la société, c'est la protection accordée aux artistes par les souverains et les amateurs de haut rang; ce sont les encouragements donnés par les états aux écoles et aux académies. A part cette attache, l'art croît indépendant et libre; il ne subit plus que sa propre influence, c'est-à-dire celle des artistes qui dirigent tout un personnel d'élèves ou d'ouvriers; s'il y a progrès, c'est parce que chaque peintre fait un pas vers la perfection, aidé par les lumières de son prédécesseur; la décadence s'explique par l'oubli des secrets du métier, ou par l'impatience des artistes qui veulent jouir de leur talent avant sa maturité. Cette philosophie de l'histoire ou plutôt cette absence de philosophie prive la critique, si l'on peut dire, des meilleures pièces du procès; les amateurs, les artistes, les écrivains, jugent alors, comme au XVII[e] siècle, d'après des théories absolues, d'après un idéal unique, et surtout d'après le goût du jour.

CHAPITRE XI

LA CRITIQUE D'ART PENDANT LE XVIII[e] SIÈCLE.

De tous les auteurs qui ont écrit sur les choses de l'art avant notre siècle, le plus célèbre, le plus imité, le plus souvent invoqué pour justifier les droits de la critique, c'est Diderot; nous nous proposons d'examiner ses théories, d'étudier ses jugements, et de déterminer quelle fut son influence; mais pour bien comprendre la part qui lui revient dans les progrès de la critique, il importe tout d'abord de chercher quels furent ses prédécesseurs; et si ces prédécesseurs ont apporté, dans l'étude des œuvres d'art, d'autres principes, une autre méthode et un autre goût que les écrivains du XVII[e] siècle. Les premiers écrits de Diderot sur l'art datent du milieu du XVIII[e] siècle; mais comme il se montra constamment préoccupé des théories contemporaines, soit pour les réfuter, soit pour les revêtir d'une forme brillante, nous embrasserons, dans un seul chapitre, toute la période qui s'étend depuis

la fin du XVIIe siècle jusqu'au dernier salon du philosophe (1781).

Différentes causes contribuèrent, au XVIIe siècle, à développer, dans la nation, ce goût pour les choses de l'art déjà si répandu sous Louis XIV. On doit compter, parmi ls principales, l'influence de la cour et des grands seigneurs, le nombre toujours croissant des collections particulières, la création d'un musée, et enfin l'institution du Salon de peinture.

Philippe d'Orléans, le régent, est un des plus célèbres amateurs; sous Louis XIV déjà, « il peignait, dit Saint-Simon, toute l'après-dînée, à Versailles et à Marly [1]; » plus tard, au milieu des plus graves embarras politiques et financiers, il apprit le pastel à l'école de la vénitienne Rosalba, et la miniature à l'école de Klingstet. Ses œuvres ne témoignent pas d'un goût bien sévère [2]; mais sa collection du Palais-Royal où toutes les écoles étaient représentées, prouve du moins qu'il savait apprécier la beauté sous toutes ses formes. Sous un prince artiste qui s'entourait d'artistes et de tableaux, comment la cour, comment le public n'auraient-ils pas tenu en haute estime les talents et les œuvres d'art? Louis XV ne fut pas un connaisseur, encore moins un artiste; son incurable ennui eût peut-être refroidi le goût public pour les beaux-arts, si Mme de Pompadour qui les aimait et les

1. *Mém.* de St. Simon, t. XII, p. 194 (édit. en 22 vol. 1829).

2. Il n'existe plus aucun tableau du prince ; on sait seulement qu'avant la Révolution le château de la Muette possédait de lui les *Quatre Saisons*, et le château de Meudon une *Ariane* et une *Diane*. Mais on a des gravures représentant, d'après lui, *Daphnis et Chloé*. « Ces gravures, dit M. Arsène Houssaye (*Hist. de l'art franç. XVIIIe s.*, p. 157) témoigneront toujours de sa manière savante et spirituelle. »

cultivait, n'avait continué, pendant vingt années, les traditions de la Régence. Non-seulement elle donna l'exemple, toujours suivi quand il part de haut, de l'admiration pour les belles choses, non-seulement elle cultiva avec un certain talent, l'art qui les reproduit et les répand, la gravure à l'eau-forte et au burin [1], mais elle comprit que, pour protéger les arts, il fallait les étudier et les connaître : aussi destinant à son frère, le marquis de Marigny, la charge de directeur et ordonnateur général des bâtiments du roi, elle l'envoya voyager en Italie, avec l'architecte Soufflot, le graveur Cochin, et l'abbé Le Blanc, déjà connu pour ses goûts d'amateur. Sans doute l'art *Pompadour* ne fut pour ainsi dire qu'un caprice, qu'une mode un peu trop prolongée, dans l'histoire de l'art; sans doute encore le goût que la favorite répandit autour d'elle était plus capable, à certains égards, d'égarer la critique que de l'éclairer : mais outre que les goûts les plus opposés se réunissent quelquefois chez les amateurs, c'est déjà se préparer au sentiment du grand art, que d'admirer, dans les productions d'un art plus frivole, l'habileté technique et l'heureuse conformité des moyens à la fin. Mme de Pompadour entretenait, pour ainsi dire, le feu sacré sur un autel profané.

Une autre influence plus saine et non moins puissante devait stimuler la curiosité du public pour les choses de l'art. Une partie de la collection royale, récemment accrue par d'importantes commandes et

1. On sait que le graveur Guay fut chargé de graver sur pierres fines, d'après les dessins de Boucher, Vien et Bouchardon, les principaux événements du règne de Louis XV, et que la marquise reproduisit tantôt à l'eau-forte, tantôt au burin, l'œuvre de Guay.

de précieuses acquisitions[1], fut transportée en 1750, de Versailles, où la cour seule en avait la jouissance, à Paris où elle fut exposée aux yeux de tous ; on y voyait, entre autres tableaux, le *Jupiter et Antiope* du Titien, la *Belle Jardinière* de Raphaël, *la Charité* d'André del Sarte, *les Saisons* du Poussin, des Claude Lorrain, des Van Dyck, le *Tobie* de Rembrandt, et les principales toiles du musée actuel. Plus tard, en 1775, le comte d'Angiviller conçut le projet de réunir dans la grande galerie du Louvre, celle que le Poussin avait dû décorer, tous les tableaux anciens et modernes qui appartenaient à la couronne. « Quel *Musœum*, s'écriait d'Argenville, quel Lycée, où le génie doit s'échauffer du feu des grands hommes que leur génie a immortalisés[2] ! » Le musée national était créé, et d'Argenville trouvait le nom qui devait lui rester. Si les artistes du XVIIIe siècle n'ont pas tout à fait donné raison à la prédiction trop confiante de cet amateur, si « le feu des grands hommes » n'a pu enflammer des imaginations mal préparées par leurs études à goûter les beautés mâles et fortes, du moins est-il permis de croire que les nouvelles galeries qui se remplissaient de visiteurs empressés aux jours marqués, contribuèrent à étendre le sentiment de l'art à toute la nation. Le sanctuaire était ouvert ; et le culte de l'art n'est point de ceux qui perdent de leur puissance, en livrant leurs mystères à la curiosité de la multitude.

1. Voir l'introduction de M. Villot au catalogue du Louvre. Écoles d'Italie et d'Espagne. Rigaud avait été chargé en 1742 de faire un choix dans la collection du prince de Carignan dont la vente eut lieu la même année.

2 D'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris*, p. 58.

Les ministres s'étaient décidés assez tard, il faut l'avouer, à exposer les nombreuses richesses, réunies par nos rois depuis plus de deux siècles. On eût dit qu'ils attendaient un public de connaisseurs. Heureusement les amateurs, moins jaloux de leurs trésors, s'étaient chargés de former ce public. Dès le commencement du XVIIe siècle, Crozat, qui avait acquis, à grands frais, dix-neuf mille dessins de maîtres, qui possédait plus de quatre cents tableaux de premier ordre, des bronzes, des terres cuites, des estampes, des pierres gravées, recevait chez lui toutes les semaines les amateurs les plus distingués. Mariette, un de ces derniers, un des hommes qui ont su le mieux unir une vaste érudition au goût le plus sûr, a fait le plus grand éloge de ces réunions, de cette Académie privée, lorsqu'il a dit : « C'est autant aux ouvrages des grands maîtres qu'on y considérait qu'aux entretiens des habiles gens qui s'y réunissaient que je dois le peu de connaissances que j'ai acquises [1]. » La collection Crozat fut dispersée ; mais une grande partie des objets qu'elle renfermait entra dans le cabinet du marquis du Châtel ; d'autres furent acquis par le duc d'Orléans pour ses galeries du Palais-Royal, déjà si riches et plus largement ouvertes encore aux visiteurs que la maison de Pierre Crozat. Il faudrait citer encore, parmi les collectionneurs du temps, M. de Julienne, le directeur des Gobelins, M. Blondel de Gagny, le trésorier-général de la caisse d'amortissement, M. de la Borde, fermier général, le comte de Vence,

1. Voir J. Dumesnil, *Hist. des plus célèbres amateurs français*. Mariette, p. 13.

et beaucoup d'autres dont le nom est associé, dans les catalogues, à l'histoire de tant de chefs-d'œuvre. Les uns se contentèrent, il est vrai, de montrer leurs objets d'art aux artistes, aux amateurs, aux amis qui les entouraient ; mais d'autres exposèrent vraiment pour tout le monde. D'Argenville, en 1778, compte vingt-neuf collections, accessibles à tous ceux qui entreprenaient le *Voyage pittoresque* de Paris. Ce voyage, fort à la mode au XVIIe siècle, était d'ailleurs fécond en enseignements de tout genre. Si nous nous rappelons tous les édifices élevés ou décorés par l'art depuis plusieurs siècles : l'hôtel Lambert, célèbre par les Muses de Le Sueur, la galerie du Luxembourg où les peintures longtemps oubliées de Rubens furent enfin livrées à la curiosité moins dédaigneuse des amateurs, la cathédrale de Paris où les *Mais* avaient formé comme un Musée de l'école française et permettaient de suivre les progrès ou plutôt les différentes manières de nos artistes ; enfin les œuvres répandues dans les églises, les abbayes, les cloîtres, les chapelles, les colléges, les hôpitaux même (car l'art avait pénétré jusque-là), nous comprendrons que certains écrivains de l'époque, et Diderot entre autres, aient soutenu, dans leur enthousiasme pour tant de merveilles, que le voyage de Rome n'était pas indispensable aux artistes ; nous comprendrons surtout que, l'esprit de comparaison se développant chaque jour, la critique soit devenue un genre, que des hommes de talent cultivèrent, autant pour satisfaire un goût personnel, que pour répondre aux préoccupations du public.

Les musées et les collections sont, pour ainsi dire, des écoles où se forme le goût d'une nation ; mais le plus sûr moyen d'éveiller et d'exercer le sens critique chez un peuple, c'est de l'appeler à juger, dans des expositions périodiques, les œuvres des artistes contemporains. Là, point de ces réputations imposantes qui nous dispensent du soin de peser les qualités et les défauts ; là, point de ces rangs que nous ne saurions troubler sans contredire plusieurs générations et réformer le jugement des siècles. Il faut se prononcer cependant : tout nous y invite : l'artiste qui n'a couru le risque d'un blâme que dans l'espérance d'être distingué au milieu de ses rivaux ; ce sentiment de justice qui nous porte à ne point confondre la médiocrité avec le talent ou le génie ; cette part de solidarité, si petite qu'elle soit, que nous sentons revenir à chacun de nous dans l'opinion du siècle sur lui-même ; enfin cette nécessité impérieuse d'avoir un avis au milieu des querelles d'école, des discussions de principes, et des luttes passionnées entre cabales. La pensée des expositions est plus vieille que le XVIIe siècle ; déjà, avant la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture, les *maîtres* qui devaient composer plus tard l'Académie de St.-Luc, rivale de la première, exposaient leurs œuvres sur le Pont-Neuf ; c'était une espèce de foire aux tableaux, peu différente de celle où Jean des Entommeurs fait ses acquisitions. Les règlements de la nouvelle Académie obligeaient chacun des Officiers et Académiciens à faire porter, pour l'Assemblée générale, « quelque morceau de leur ouvrage, pour servir à décorer

le lieu de l'Académie quelques jours seulement et les remporter, si bon leur semble[1]. » Mais la première exposition vraiment publique n'eut lieu qu'en 1673, dans la cour du Palais-Royal. Les galeries du Louvre offrirent à une seconde, en 1699, un local mieux approprié. Ce n'était point là, comme on le voit, une institution régulière ; aussi les expositions ne paraissent-elles pas avoir intéressé vivement la critique, qui se borna à dresser des catalogues[2]. Il était réservé au siècle suivant de créer le salon : en 1737, M. Orry, ministre des finances et directeur général des bâtiments, ordonna que le public serait admis tous les ans dans le grand salon du Louvre pour y contempler les œuvres de l'Académie royale. Le nombre des exposants était sans doute assez restreint, car dès 1745, il fut résolu qu'il n'y aurait plus de salon que tous les deux ans[3]. La critique, qui devait parler plus tard avec tant d'autorité, au nom des principes, qui ne devait épargner aux artistes ni les leçons ni les railleries, semble d'abord hésiter et balbutier ; le *Mercure* enregistre les noms des peintres et le sujet des tableaux, presque sans réflexion ; l'éloge est discret ; le blâme tout à fait muet. Mais bientôt Lafont de Saint-Yenne, écrivain d'un esprit hardi et novateur, publie ses *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la*

1. Vitet, *l'Académie royale de peinture et de sculpture*, pièces justificatives, nº XVIII, art. XXV des statuts et réglements.

2. On trouve une liste des tableaux exposés en 1699 dans Florent le Comte, Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et gravures ou Introduction à la connaissance des plus beaux arts figurés, Paris, 1699-1700, 3 vol.

3. « Sous Louis XV, on compte vingt-quatre salons de 1737 à 1773 ; sous Louis XVI, neuf de 1775 à 1791.... sous la République, le Directoire et le Consulat, huit expositions de 1793 à 1802 : tous les ans sauf 1794. » Thoré, *Salons de* 1844, 1845, 1846, 1847, 1848, p. 256.

peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre en 1746 [1] ; l'abbé Le Blanc, qui revenait d'Italie, voulut faire ses preuves de connaisseur, dès 1747 [2] ; d'ailleurs le moment était bien choisi : M. de Tournehem, le directeur des bâtiments, avait établi un concours auquel onze artistes prirent part ; l'Académie évita de se prononcer et proposa de partager les sommes destinées entre les concurrents [3] ; les écrivains qui n'étaient pas tenus à la même réserve, devaient s'emparer avidement du rôle abandonné par la prudente compagnie. Dès lors la critique ose dire tout haut, publiquement, bruyamment quelquefois, ce que les hommes d'esprit et de goût s'étaient contentés de penser jusque-là, ou d'exprimer dans les conversations ; elle pose des principes, elle compare, elle juge. Le goût de l'épigramme et de la satire aidant, chaque salon donnera naissance à une nuée de brochures, les unes signées, la plupart anonymes, celles-ci curieuses, celles-là plaisantes, qui formeront, pour ainsi dire, un cortége d'honneur ou une escorte grotesque à chaque artiste. Le bon sens que ces écrits prétendent venger y est quelquefois singulièrement compromis ; néanmoins ils entretiennent ce besoin d'examen et de discussion nécessaire

1. Lafont de St-Yenne fut le premier à demander l'exposition des œuvres d'art appartenant à la couronne. — Le premier aussi il écrivit dessin au lieu de dessein. — Voir le catalogue du Louvre, Musée de peinture, école d'Italie, introduction, p. XXIX, et La Gazette des Beaux-Arts, 1er oct. 1859, p. 45.

2. Lettre sur les tableaux exposés au Louvre, 1748. — En 1753 il publia des « Observations sur les ouvrages de l'Académie de peinture et de sculpture, » in-12.

3. Voir *Mémoires inédits*, publiés par MM. Dussieux, Soulié, etc. ; II, p. 412.

aux progrès de la véritable critique ; ils témoignent de ce mouvement qui porte les esprits vers les choses de l'art, et de l'influence exercée sur ce mouvement par l'institution du salon.

Sur ce point, le XVIIIe siècle est bien évidemment en progrès sur le XVIIe. Le goût des lettres et celui des arts, isolés jadis ou du moins rarement alliés, se réunissent étroitement chez les mêmes hommes. On ne voyagera plus désormais en Grèce, comme Spon et Wheler, sous Louis XIV [1], uniquement pour recueillir des inscriptions ; on n'étudiera plus les œuvres d'art, comme le père Montfaucon, uniquement pour expliquer l'histoire et les coutumes des peuples anciens [2] ; le président de Brosses visitera l'Italie tout à la fois pour collationner le texte de Salluste sur les manuscrits, pour observer les mœurs, pour entendre de la musique, et surtout pour admirer les chefs-d'œuvre des arts [3] ; une colonne corinthienne, débris d'un temple antique, le jettera dans un ravissement que les érudits du XVIIe siècle n'avaient jamais éprouvé ; devant un tableau du Corrége [4], il entrera dans une extase inconnue sans nul doute à tous les Saumaises passés. L'abbé Barthélemy accompagnera, il est vrai, le duc

1. Leur voyage est de 1676. — Voir pour l'hist. des voyages en Grèce pendant le XVIIe et le XVIIIe siècle l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Châteaubriand.

2. Le *Diarium italicum* est de 1702, et l'*Antiquité expliquée et représentée en figures* fut publiée de 1719 à 1724. Comme ces monastères du moyen âge plus anciens que leur date par leur architecture, les ouvrages du savant bénédictin semblent, par le goût, appartenir plutôt à l'âge précédent qu'au XVIIIe siècle.

3. Ses lettres, écrites d'Italie de 1739 à 1740 (elles n'ont été publiées qu'en 1800) nous renseignent assez exactement sur les opinions françaises en fait d'art au XVIIIe siècle.

4. Lettre LIII, édit. de 1856.

de Choiseul à Rome, pour recueillir des médailles ; mais il lui arrivera, dans ses lettres au comte de Caylus, de traiter légèrement l'archéologie, lui l'archéologue en mission[1]. Quels sont donc les objets vraiment dignes de l'intéresser ? les arts et les lettres, et c'est pour réunir dans un même cadre ses connaissances d'antiquaire et les jugements d'un homme de goût, qu'il concevra, pour sujet de son principal ouvrage, d'abord le tableau de l'Italie sous Léon X, puis le voyage de son Scythe amateur et lettré [2]. Le comte de Caylus, très-versé dans l'archéologie, est avant tout un artiste ; pour admirer les ruines de Colophon, il empruntera des chevaux et un sauf-conduit à un chef de bande ; pour répandre le goût du beau et de l'antiquité, il fera dessiner par Bouchardon les pierres gravées du cabinet du roi ; pour féconder la pensée des artistes contemporains, il sèmera ses nombreux volumes d'idées pittoresques, empruntées à l'antiquité, comme « l'amour, disait-il, a semé les bois, les fon-

1. Voir Lettres de Barthélemy, p. 196 à 218. « Une raison peut me rendre plus difficile : depuis un an, j'ai lu bien des livres sur toutes ces misères, je voulais dire sur ces matières. Cependant je ne révoque pas absolument la première expression. La plupart de ces recherches sont frivoles et n'aboutissent qu'à de nouveaux doutes. »

2. M. Villemain a dit de Barthélemy, *juge des beaux-arts* : « Il me semble que l'auteur n'a pas ces vives impressions, cet enthousiasme et cette science du beau qui caractérisent Winckelmann et qu'on retrouve dans le Jupiter Olympien d'un critique de nos jours. » Nul doute, en effet, que l'enthousiasme de Winckelmann n'ait paru exagéré à Barthélemy, non sans quelque raison. Anacharsis dit à Lysis transporté d'admiration devant la Vénus de Cnide : « J'ai suivi le progrès de vos sensations ; vous avez été frappé au premier instant, et vous vous êtes exprimé en homme sensé ; des ressouvenirs agréables se sont ensuite réveillés dans votre cœur, et vous avez pris le langage de la passion ; quand nos jeunes élèves nous ont dévoilé quelque secret de l'art vous avez voulu enchérir sur leurs expressions, et vous m'avez refroidi par votre enthousiasme. » (Ch. LXXII). Barthélemy aurait sans doute tenu le même langage au critique allemand.

taines, le bord des ruisseaux d'idées que les amants recueillent. » Les hommes de lettres, de leur côté, partagent le commun enthousiasme pour les choses de l'art ; on n'est plus au temps où La Mothe, ayant le courage de toutes ses opinions, avouait préférer les tableaux du Pont-Neuf, comme plus éclatants, aux tableaux de l'Académie. Sans parler de Diderot qui promena sa curiosité ardente sur les objets les plus divers, tous les écrivains du siècle, petits et grands, poètes, historiens ou philosophes, ont été plus ou moins, à un moment donné, des critiques d'art. Voltaire, trop mobile pour analyser ses impressions, trop préoccupé par les lettres et la polémique, n'a peut-être pas consacré aux beaux-arts beaucoup de pages entières ; mais partout il a laissé échapper, non sans une prodigalité quelquefois malencontreuse, des jugements rapides sur les artistes de son époque ou du siècle précédent[1]. Montesquieu, voyageant en Allemagne et en Italie, s'intéresse aux tableaux et aux

1. En général, les jugements de Voltaire sur l'art sont loin d'avoir la même valeur que ses jugements littéraires. Sur la foi de Ch. Perrault, il compare Le Brun à Véronèse : « Il est à remarquer, dit-il (*Siècle de Louis XIV*, artistes célèbres), que son tableau de la *Famille de Darius* qui est à Versailles n'est point effacé par le coloris du tableau de P. Véronèse qu'on voit à côté, et le surpasse beaucoup par le dessin, la composition, la dignité, l'expression et la fidélité du costume. » Raous (sans doute Raoux, 1677 à 1734, qui appartient plutôt au dix-huitième siècle qu'au règne de Louis XIV) est, selon lui, un peintre inégal, mais quand il a réussi, il a égalé Rembrandt. Rigaud peut être opposé à Rubens, et Le Moine a peut-être surpassé tous « ces peintres », c'est-à-dire, tous ceux qu'il a nommés, depuis le Poussin et le Sueur jusqu'à Watteau. — Dans le *Temple du goût*, Voltaire condamne avec une parfaite raison et en vers charmants l'architecture fastueuse de l'époque ; il donne même presque toute une théorie de cet art :

Simple en était la noble architecture,
Chaque ornement à sa place arrêté
Y semblait mis pour la nécessité ;
L'art s'y cachait sous l'air de la nature, etc.

statues comme aux gouvernements et aux lois ; son *Essai sur le goût*, composé pour l'Encyclopédie, est, pour ainsi dire, le fruit des observations qu'il rapporta de Rome et de Florence. D'Alembert non-seulement loue et critique, mais revendique pour le public, pour l'homme de lettres, contrairement à l'opinion des artistes, le droit de se prononcer sur les tableaux [1]. Marmontel est si bien de ce dernier avis qu'il écrira un salon, inspiré peut-être, mais non dicté par Cochin, qui n'avait pas besoin d'un secrétaire ni d'un prête-nom. Saint-Réal ira jusqu'à proposer aux artistes des sujets conformes à une théorie particulière, d'après laquelle les peintres éviteraient de représenter le mouvement. La Harpe, qui a surtout été mêlé aux querelles musicales de son temps, témoigne dans ses lettres d'une admiration presque égale à celle de Diderot pour Hubert Robert ; d'Argens, l'auteur sceptique des Lettres juives, chinoises et cabalistiques, apporte l'esprit de paradoxe dans l'étude des beaux-arts, et compose un plaidoyer en forme pour prouver, entre autres choses, que Jules Romain a été égalé par Freminet, Andrea del Sarte par Santerre, Titien par Blanchard, et le Corrége par le peintre justement oublié que Falconet appelle le bonhomme Cazes. Pendant que la prose juge ainsi les réputations, les poètes mettent l'art en préceptes ; le poème latin du jésuite de Marsy, sur la peinture, est traduit en vers français par Lemierre. On le voit, l'art au XVIIIe siècle

1. « *Malheur aux productions de l'art dont toute la beauté n'est que pour les artistes!...* » Voilà une des plus grandes sottises qu'on ait pu dire ; elle est de d'Alembert. (MM. de Goncourt, *Idées et sensations*). Voir à ce propos Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, X, p. 400.

recrute des admirations dans tous les rangs ; l'érudition a du goût, l'archéologie est capable d'enthousiasme ; la philosophie est sensible à la beauté ; la littérature, triomphante et souveraine, partage volontiers avec l'art son empire sur les esprits ; enfin la poésie elle-même, moins peut-être par pauvreté que pour n'avoir pu conserver son domaine propre, hante les musées et les ateliers.

De son côté, le public (et par ce nom il faut entendre tous ceux qui ne sont ni écrivains, ni artistes, ni amateurs), après avoir quitté la chimie pour les mathématiques, tourne sa curiosité errante du côté des beaux-arts. Mais ce nouveau goût devint une passion très-vive qui devait survivre à tous les changements de la mode et s'accroître constamment. On ne se lasse point de visiter les musées, les galeries particulières, les salons. Le voyage pittoresque de Paris, sans cesse renouvelé, n'engendra point la satiété chez les Parisiens ; cette foule d'écrits sur les arts, dont beaucoup nous paraissent aujourd'hui fastidieux, alimentèrent, sans le décourager jamais, le besoin d'émotions esthétiques. « Oronte vous récitait autrefois un sonnet, disait l'abbé le Blanc qui avait remarqué ce mouvement des esprits ; aujourd'hui, il vous montrerait sa tabatière [1]. » Seulement l'abbé a tort de croire qu'il ne s'agit que d'un caprice ; le sentiment de l'art persistera pendant

1. Voir l'abbé le Blanc, *Obserutions sur les ouvrages de l'Académie de peinture et de sculpture*, 1753, in-12. — Parmi les témoignages de ce goût pour les choses de l'art, il cite les 1600 livres sacrifiées, comme il le dit, par un curieux pour empêcher de sortir de France les « tristes restes d'un chef-d'œuvre du Corrége, » l'achat de la colonne de Soissons par Bachaumont, l'usage de faire copier des fleurs de Van Huysum sur des voitures.

tout le siècle, il se répandra, il pénétrera la société de couche en couche; ce progrès n'est pas encore arrêté.

Dans une nation si curieuse des belles choses, si portée à faire intervenir l'art dans sa vie, dans ses études, dans ses plaisirs, dans ses conversations, la critique était appelée à jouer un rôle important. Aussi les écrivains spéciaux (et par là nous désignons non-seulement ceux qui n'ont écrit que sur les arts, mais tous ceux qui ont fait une étude un peu approfondie de ces matières), sont-ils nombreux au XVIIIe siècle. Les uns, comme Crouzas et le père André [1], essaieront de définir le beau, cette notion qui est comme le principe de toutes nos admirations, le foyer de nos enthousiasmes; les autres, comme l'abbé Le Batteux [2], s'efforceront de remonter jusqu'à la loi commune qui domine les arts d'imitation; d'autres, comme l'abbé Du Bos [3], comme Laugier [4], s'occuperont plus spécialement d'un genre, la peinture ou l'architecture, le distingueront des autres genres, détermineront ses limites, proposeront des règles aux artistes comme aux critiques. D'autres, et ceux-là forment le plus grand nombre, s'attacheront surtout à juger les œuvres contemporaines; nous avons déjà cité Lafont de Saint-Yenne et l'abbé

1. Crouzas, *Traité du beau*, 2 vol. in-12, 1724. — Le Père André, *Traité sur le beau*, 2 vol. in-12, 1763.
2. Le Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. — 1746.
3. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 2 vol. 1719.
4. Laugier a écrit un volume presque sur chacun des beaux-arts. On a de lui, *Essai sur l'architecture*, 1755; *Apologie de la musique française*, 1751; *Manière de bien juger les ouvrages de peinture*, 1771. — Il a écrit aussi sur le salon de 1753.

le Blanc. Les noms de Baillet Saint-Julien, d'Estève, de Lacombe, de Bouquier, de Bachaumont, de Daudet de Jossan, sont les plus célèbres dans ce groupe, plus considérable par le nombre que par son influence, plus bruyant que véritablement éclairé, plus capable de nous renseigner sur le goût du jour que de nous apprendre à voir et à juger, d'ailleurs complétement éclipsé par l'éclat de Diderot [1]. Les artistes eux-mêmes ne resteront pas étrangers aux discussions soulevées par leur art; l'architecte Guillaumot répondra à l'abbé Laugier; Falconet entreprendra une campagne contre tous les amateurs et les hommes de lettres qui se permettaient d'avoir un avis sur les choses de l'art, et rédigera, pour l'Encyclopédie, ses observations sur la sculpture [2]; Coypel, dans un discours noble et pompeux, comme le style de ses tableaux,

1. Baillet de Saint-Julien a publié des « *Réflexions sur quelques circonstances présentes, contenant deux lettres sur l'expression des tableaux* (1748, in-12); des *Lettres sur la peinture par un amateur*, Genève, 1750, in-12 ; une *Lettre à Chardin sur le caractère de la peinture*, id., 1753, in-12; *La peinture, ode*, 1753 et 1755. On a d'Estève : l'*Esprit des Beaux-Arts*, Paris, 1753, 2 vol. in-12; *Lettre à un ami, sur l'exposition des tableaux faite dans le salon du Louvre*, 1753, in-12; *Dialogues sur les arts entre un artiste amériquain et un amateur français*, Amsterdam, 1756, in-12. — Lacombe a écrit : *Le Salon en vers et en prose, ou jugem. des ouvrages de peinture exposés au Louvre en 1753*, in-8; le *Dictionn. portatif des Beaux-Arts*, Paris, 1753 in-8; *Le spectacle des Beaux-Arts av. des observations sur la manière de les envisager*, Paris, Herissant, 1753, in-12. — Bouquier est surtout connu par une épître à Joseph Vernet, 1775. Outre les Salons dont il rend compte dans ses Mémoires, Bachaumont a écrit des *Lettres critiques sur le Louvre, l'Opéra et la place Louis XV, et les salles de spectacle*, 1750, in-12, et un *Essai sur la peinture*, etc. 1752, in-12. On trouverait aussi quelques pièces anciennes inédites, par exemple des projets de tableaux tirés d'Esther, dans le manuscrit que conserve la bibliothèque de l'Arsenal.

2. Les œuvres de Falconet furent réunies et publiées en 1781; l'Essai sur la sculpture fut lu le 2 juin 1760 à l'Académie, comme nous l'apprend une note du dictionnaire de Watelet, où cet essai est inséré entièrement, à l'article Sculpture, II, 371. — La bibliothèque Nationale possède une édition de Falconet, avec des notes manuscrites de l'auteur.

exposera à l'usage du peintre et du public, toute une théorie non moins conforme à sa manière, et, paraît-il, à l'enseignement de l'Académie, dont il était le directeur[1] ; Oudry fera sur la manière d'étudier la couleur, en comparant les objets les uns aux autres, une savante conférence utile aux artistes qui veulent rester fidèles à la nature, non moins utile aux critiques qui sont tenus de connaître jusqu'à quel point l'artiste peut, avec les ressources de son art, porter l'exactitude de la représentation. Dandré Bardon [2], embrassant tout à la fois la peinture et la sculpture, résumera dans un traité souvent cité par l'Encylopédie [3], la poétique et les opinions du XVIIIe siècle ; Watelet [4], homme du monde, artiste et poète, composera son *Art de la peinture*, si sévèrement traité, pour les vers par Diderot, pour les doctrines et la connaissance de l'antiquité par Winckelmann[5] ; plus tard il sera le principal collaborateur du dictionnaire des beaux-arts de l'Encyclopédie qu'il aurait presque entièrement rédigé, sans doute, si la mort n'avait interrompu son

1. Coypel (Antoine), Discours prononcé dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1721.

2. Dandré Bardon publia en 1769 un *Traité de peinture suivi d'un essai sur la sculpture et d'un catalogue raisonné des plus fameux peintres, sculpteurs et graveurs de l'école française.* 2 vol. in-12. — En 1757, il avait lu à l'Académie le plan d'un ouvrage intitulé : *Histoire universelle, traitée relativement aux arts fondés sur le dessin ;* cet ouvrage fut publié 12 ans après, en 1769, en 3 vol. in-12. — On a de lui encore 6 vol. in-4 sur le *Costume des anciens*, 1772 (2e édit. en 1784, en 4 vol. in-4), et une *Apologie de l'allégorie.*

3. La nouvelle Encyclopédie, celle de Watelet et Levesque publiée en 1791.

4. Watelet, *Art de peindre*, 1760. — En 1774 il publia son *Essai sur les jardins*. Il mourut en 1786. — Voir l'éloge de Watelet par Vicq d'Azyr, inséré dans l'Encyclopédie de 1791.

5. Voir Winckelmann, *Histoire de l'art chez les anciens*, passim.

travail. Le graveur Cochin [1] fera la guerre à l'expérience présomptueuse des amateurs, au mauvais goût des artistes, et malgré ses légèretés, malgré ses préventions, laissera échapper dans ses écrits quelques-unes de ces réflexions, que l'habitude du métier peut seule inspirer [2], et qui seront avidement recueillies par Diderot, comme nécessaires à tout homme qui se mêle de juger les tableaux. Cette énumération ne serait pas complète, si nous oubliions les historiens,

1. On a de Cochin : *Voyage en Italie*, 3 vol., 1758 ; simples notes publiées 9 ans après le voyage de l'auteur; *Observations sur les antiquités d'Herculanum*, 1751, in-12 (Bellicard collabora à cet ouvrage); des brochures diverses comme : *Réflexion sur la critique des ouvrages exposés au salon*, 1757 ; les *Misotechnistes*, 1763 ; *Projet d'une salle de spectacle*, 1766 ; *Lettre à une société d'amateurs prétendus*, 1769 ; *Réponse à M. Raphaël*, etc. Les archives de la ville de Rouen possèdent des lettres manuscrites de Cochin à Deschamps, fort curieuses pour l'histoire de l'art et du goût. — Quelques-unes ont été transcrites dans la Revue de Normandie, 1770, par M. Decorde.

2. Diderot et Grimm, correspondance, lettre du 1er juillet 1758. « Il y a un morceau sur le clair-obscur, qu'il faut apprendre par cœur ou se taire devant un tableau. » Nous croyons devoir analyser des observations qui paraissaient si importantes à Diderot. Cochin avait été frappé de l'accord entre les couleurs qui règne dans les tableaux d'Andréa Sacchi, de Paul Véronèse, de Solimene, et surtout de Luca Giordano. Il crut découvrir le secret de ces maîtres, et voici comment il l'explique dans une *Lettre à un jeune artiste* : « Vous verrez, dit-il, un ton d'ombre en quelque sorte le même mais plus ou moins visible, selon le degré et la force de ces ombres. Vous verrez que le ton qui fait les ombres fortes d'une draperie blanche est le même que celui qui fait les ombres fortes d'une draperie bleue, d'une draperie rouge.... » Ainsi une même teinte doit dominer dans les ombres, soutenir toutes les couleurs, ramener à l'unité leur brillante diversité. Mais de quelle couleur sera cette teinte ? Chez Véronèse, elle est trop violâtre ; chez Solimene, elle est trop bleuâtre. Cochin veut que « ce ton général qui sert à donner l'unisson et à faire chanter tout d'accord soit tellement rompu qu'on ne puisse proprement y donner le nom d'aucune couleur. » Dans son voyage d'Italie, Cochin, parlant de Giordano, complète sa pensée sur ce point : « Supposons, dit-il, qu'un peintre ait trouvé un ton brun composé de plusieurs couleurs qui se détruisent assez les unes les autres pour qu'on ne puisse plus assigner à ce brun le nom d'aucune couleur, c'est-à-dire qu'on ne puisse le nommer ni rougeâtre, ni bleuâtre, ni violâtre, alors il y aurait moyen d'ombrer tous les sujets comme la nature nous les présente. »

les d'Argenville [1], les Descamps [2], les Mariette [3], qui, sans avoir fait faire des progrès bien marqués à l'histoire de l'art, ont cependant contribué, les uns plus, les autres moins, à modifier et à éclairer le goût de la nation.

Nous avons montré quelle extension le sentiment de l'art et la critique avaient prise au XVIIe siècle; nous devons maintenant examiner les doctrines, et les jugements de la critique avant Diderot.

Les doctrines se divisent naturellement en théories sur le beau, sur le beau dans l'art considéré d'une manière générale, sur le beau dans chaque art en particulier, autrement dit, en esthétique pure et en esthétique appliquée.

Dans le domaine de l'esthétique pure, nous rencontrons tout d'abord la théorie du père André qui ne diffère pas essentiellement de celle de Crouzas. Dans ce système, la définition du beau est empruntée à saint Augustin qui avait dit : *omnis porro pulchritudinis forma unitas est.* Le père André traduit ainsi ces

1. Dezallier d'Argenville publia en 1745 un *Abrégé de la vie de quelques peintres célèbres*, 2 vol. — Une 3e édition est de 1762 et comprend 4 volumes. On a de lui encore, la *Vie de quelques archit. et quelques sculpteurs fameux*, 2 vol. in-8, et le *Voyage pittoresque de Paris* dont la 1re édit. est de 1762 et la 6e de 1778.

2. Descamps publia de 1753 à 1763 la *Vie des peintres flamands, allemands et hollandais;* en 1769, le *Voyage pittoresque de Flandre.*

3. Traité des Pierres gravées, 1750, 2 vol. in-4. Ce traité contient l'histoire de l'origine de la gravure sur pierres fines depuis l'antiquité jusqu'au milieu du XVIIIe siècle. Mariette a laissé encore une notice sur Léonard de Vinci écrite pour le comte de Caylus (1726), le catalogue raisonné de la collection Crozat, des explications de peintures antiques (Recueil de Pietro Santi Bartoli, publié par de Caylus), enfin un célèbre Abécédaire qui est comme un journal sans date des observations et des impressions de l'auteur à propos d'un livre, d'une estampe ou d'un tableau. Voir Dumesnil, *Histoire des plus célèbres amateurs*, MARIETTE.

mots : C'est l'unité qui constitue, pour ainsi dire, la forme et l'essence du beau, en tout genre de beauté. J'adopte, ajoute-t-il, le principe dans toute son étendue.

Il ne rentre pas dans notre plan de discuter à fond cette opinion, maintes fois réfutée d'ailleurs par l'esthétique moderne ; nous voulons seulement montrer combien elle laisse en dehors d'elle la beauté dans l'art, et combien, par suite, elle est peu féconde en enseignements pour la critique.

L'unité n'est qu'un rapport des parties entre elles et avec le tout, mais ce rapport peut exister sans que les parties soient remarquables, sans que le tout nous émeuve. Les idées de facilité et de puissance nous paraissent invinciblement attachées à l'idée de beauté ; l'unité relève et ordonne pour ainsi dire ces qualités, mais ne les produit pas. L'impression faite sur nous par une œuvre d'art peut être unique, sans être ni forte ni délicieuse, ni même agréable. Diderot avait remarqué que les passions s'accordent, pour ainsi dire, sur la toile comme les couleurs ; si une figure est moins expressive qu'elle ne le doit, les autres présenteront le même défaut ; le tableau, en ce cas, ne produira pas sur le spectateur l'effet voulu, et cependant il a ce genre d'unité qui provient d'un même degré de passion chez tous les personnages. On peut aisément, par exemple, concevoir un tableau de la Manne dans lequel chaque groupe, chaque personnage serait moins vivant, moins agissant que dans l'œuvre du Poussin ; où tout serait, pour ainsi dire, baissé d'un ton : l'unité existerait encore, puisqu'on n'aurait

pas touché au rapport des parties entre elles. Serait-ce encore un beau tableau ? Il est permis d'en douter.

Le père André, suivant encore en ceci l'exemple de saint Augustin, applique surtout sa théorie à l'architecture. Il reconnaît, dans cet art, deux sortes de règles : 1° des règles fondées sur les principes de la géométrie, comme la perpendicularité des colonnes, le parallélisme des étages, la symétrie des membres qui se correspondent ; 2° des règles fondées sur les observations particulières que les maîtres de l'art ont faites. « Telles sont, par exemple, celles qu'on a établies pour déterminer les proportions des parties d'un édifice dans les cinq ordres d'architecture ; que dans le Toscan, la hauteur de la colonne contienne sept fois le diamètre de sa base, dans le Dorique huit, dans l'Ionique neuf, dans le Corinthien dix, et dans le Composite autant, etc... » Ces règles, dit l'auteur, ne sont fondées que sur des observations à l'œil, toujours un peu incertaines, ou sur des exemples souvent équivoques. Il y a un beau essentiel qui réside dans l'observation des premières règles ; un beau arbitraire qui est tout entier dans l'observation des secondes. L'unité est toujours le principe fondamental : tout doit être étudié de manière à produire l'unité de coup d'œil.

Toute cette esthétique est sans doute superficielle : il n'y a qu'un nombre restreint de beaux édifices, et cependant la plupart des monuments ont des colonnes perpendiculaires, des étages parallèles, et présentent une symétrie parfaite ; l'architecte le plus vulgaire, le moins judicieux, ne tourmentera pas ses lignes au

point de compromettre la solidité du monument, évitera le désordre et l'inégalité dans les membres de l'édifice, observera l'unité du style, ou tout au moins l'unité géométrique. Il faut donc demander à d'autres causes l'explication de la beauté architecturale. Le père André parle bien, il est vrai, du dégagement et de l'élégance du dessin, mais il est muet sur la beauté d'expression, la seule qui plaît, tandis que l'autre, celle qui est purement géométrique, semble n'avoir d'autre effet que d'empêcher l'œuvre de déplaire. Autre chose est de charmer, autre chose de ne pas offenser la vue ; le beau ne peut être cette qualité indispensable sans laquelle l'œuvre ne serait que le caprice d'une imagination mal disciplinée, une espèce de défi porté aux conditions mêmes de la stabilité et de la durée ; le beau se conçoit plutôt comme un charme mystérieux, que l'œuvre ne saurait perdre, sans devenir immédiatement, non pas incorrecte et bizarre, mais froide et insignifiante ; non pas précisément téméraire ou absurde, mais inerte et pour ainsi dire étrangère au spectateur.

Le père André trahit lui-même en plus d'un endroit l'insuffisance de son système. Il admet, par exemple, qu'un architecte soit assez hardi pour se permettre quelques licences contre certaines règles du beau, même essentiel. « Emportés, dit-il, par une espèce de fureur poétique, ils (les architectes) ont jeté quelques défauts de régularité dans leurs ouvrages d'ailleurs les mieux ordonnés, quand ils ont prévu ou que ces petits défauts donneraient lieu à de grandes beautés, ou qu'ils rendraient plus remarquables celles

qu'ils avaient dessein d'y faire dominer, ou enfin que ces défauts mêmes paraîtraient des beautés au plus grand nombre des spectateurs dans la place où ils sauraient les mettre, c'est-à-dire qu'ils font des fautes pour avoir la gloire de les racheter avec avantage[1]. » On peut se demander comment l'unité est le beau, si elle peut être violée avantageusement, comment la régularité et le beau sont une seule et même chose, si l'artiste peut, en s'écartant de la régularité, faire dominer d'autres beautés. Une doctrine qui fait de l'unité le principe du beau ne suppose pas une étude très-approfondie des beaux-arts, surtout de ceux qui sont plus particulièrement expressifs. Aussi le père André semble-t-il ignorer les ressources de la peinture : « Que voyons-nous, dit-il, dans la plus belle peinture ? uniquement la surface des corps, un visage, des yeux, des couleurs fixées et inanimées, *quelques airs au plus* qui semblent vouloir parler. » On ne parlerait pas autrement des commencements de l'art ; ce que le père André dit de la peinture en général, pourrait s'appliquer tout au plus à la peinture byzantine, aux tableaux de Cimabué et de Giotto. Tout *parle* dans une belle peinture, depuis la physionomie et le geste jusqu'à la couleur, jusqu'au jeu des om-

1. *Essai sur le Beau*, édit. de 1773, I, p. 43 (1er discours). Le père André ne s'explique pas plus longuement sur ces irrégularités. Nous ne savons pas au juste ce qu'il entendait par là en architecture. Certains artistes, il est vrai, substituent à la symétrie la pondération des masses ; quelques-uns ornent richement une façade et se contentent pour l'autre d'une élégante simplicité. Mais ce n'est pas là s'écarter de la régularité : c'est introduire la variété dans l'unité. Les contrastes en architecture, comme le fait remarquer le Dictionnaire de Millin (article Symétrie), ne produisent guère que des contradictions. Le père André eût été mieux inspiré ici en restant fidèle à sa théorie.

bres et de la lumière, tout parle, mais seulement pour ceux qui savent entendre, et que ne préoccupe pas outre mesure la question de l'unité. Ailleurs le père André comparant la peinture et la nature donne la préférence à celle-ci, non-seulement pour l'éclat des couleurs, mais encore pour leur union et leur assemblage. Après avoir cité un passage de Félibien où il est dit que les chairs doivent être assorties avec les draperies, les draperies les unes avec les autres, les personnages entre eux, il ajoute : « Voilà justement ce qu'on peut appeler le roman de la peinture. Mais ce qui n'est qu'un *roman par rapport à cet art* est dans la nature un phénomène très-commun. Toutes ces grandes idées de colorisation parfaite que nous voyons dans les livres des peintres plus que dans leurs tableaux, nous les trouvons réalisées dans un million d'objets qui nous environnent [1]. » Cela peut être vrai d'un million d'objets, mais à la condition qu'on envisage séparément chacun de ces objets ; la nature assortit les couleurs sur une fleur, sur le plumage d'un oiseau, sur la robe d'un animal, mais elle ne paraît pas se préoccuper de les assortir avec leur entourage. Le peintre qui dans un même cadre réunit plusieurs objets et assortit les couleurs imite et dépasse la nature.

La musique est peut-être le seul art que le père André semble avoir compris et goûté ; du moins reconnaît-il qu'elle « découvre jusqu'au fond de l'âme. » Malheureusement, enchaîné dans les liens de son

1. *Essai sur le Beau*, 1, p. 243. — 1, p. 32.

propre système, prévenu par les doctrines contemporaines, il condamne la musique, sous prétexte d'unité, à n'être que l'écho servile des bruits de la nature ou l'accompagnement timide de la parole.

Un défaut commun à tous les écrivains théoriques de cette époque est de confondre le beau dans l'art et le beau dans la nature. Ressemblance et difficulté vaincue, tels sont, aux yeux de Crouzas, les seuls mérites d'une œuvre d'art. Aussi met-il les beautés de la nature au-dessus des beautés de la peinture et de la sculpture. Nous avons vu que c'était aussi le sentiment du père André. Mais, aux yeux de la postérité, le plus célèbre représentant de cette théorie qui ramène l'art à une imitation exacte et minutieuse, c'est l'abbé le Batteux ; nous croyons cependant qu'on a fait tort à cet auteur : si on veut bien ne le juger, ni sur un titre, ni sur une préface, ni sur quelques phrases obscures ou contraires à son propre système, on se convaincra que l'abbé le Batteux a le premier peut-être distingué entre l'art et la nature.

Selon le Batteux l'art est l'imitation de la belle nature. Mais qu'entend l'auteur par belle nature et par imitation ?

« La belle nature, dit-il, est celle qui a : 1° le plus de rapport avec notre perfection, notre avantage, notre intérêt ; 2° celle qui est en même temps la plus parfaite en soi [1]. » Ailleurs il s'exprimera ainsi en terminant un chapitre sur la loi du goût : « D'où il faut conclure que la belle nature, telle qu'elle doit être pré-

1. *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 2e partie, ch. IV, p. 79, édit. de 1746.

sentée dans les arts, renferme toutes les qualités du bon et du beau. Elle doit nous flatter du côté de l'esprit, en nous offrant des objets parfaits en eux-mêmes qui étendent et perfectionnent nos idées ; c'est le beau. Elle doit flatter notre cœur en nous montrant dans ces mêmes objets des intérêts qui nous soient chers, qui tiennent à la conservation ou à la perfection de notre être, qui nous fassent sentir agréablement notre propre existence ; et c'est le bon qui, se réunissant avec le beau, dans un même objet présenté, lui donne toutes les qualités dont il a besoin pour exercer et perfectionner à la fois notre cœur et notre esprit[1]. »

Ces deux passages suffisent, croyons-nous, pour montrer que l'auteur n'entend point uniquement par belle nature ce qui est beau dans la nature. Les objets ne nous présentent point réunies toutes les qualités du bon et du beau : si l'œuvre d'art les contient, c'est que l'artiste a conçu une nature plus parfaite que son modèle, c'est qu'il a vu la nature telle qu'elle pourrait être et non telle qu'elle est. A côté du beau dans la nature, il y a donc un beau de l'art qui, sans être opposé par essence à la nature, s'en distingue cependant, non comme la copie du modèle, par l'effacement et l'affaiblissement des traits, mais par l'excellence et la supériorité. L'art n'est pas seulement voué au réel ; il a droit sur le possible et le vraisemblable.

Le Batteux donne également une définition de l'imitation. « Imiter, dit-il, c'est copier un modèle. »

1. *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, édit. 1746, p. 87.

Ce terme contient deux idées : 1° le prototype qui porte les traits qu'on veut imiter ; 2° la copie qui le représente. La nature, c'est-à-dire tout ce qui est ou *ce que nous concevons aisément comme possible*, voilà le prototype des arts [1]. » L'imitation ne consiste donc point, selon l'abbé le Batteux, à copier si exactement un modèle existant que l'œil puisse s'y tromper et prendre l'image pour l'objet réel. Ce modèle que l'artiste reproduit peut n'exister que dans son imagination. Or l'imagination est précisément le creuset où les éléments empruntés au monde réel s'épurent, se transforment, et se combinent de manière à offrir à l'imitation de l'artiste un *prototype*, supérieur à tous ceux qui l'entourent. Le résultat de ce double travail, celui par lequel l'artiste conçoit son modèle, et celui par lequel il l'imite, nous l'appelons interprétation, mot plus juste que celui dont se sert le Batteux ; mais il faut convenir que l'imitation, ainsi entendue par rapport à un modèle que la nature ne nous fournit point de toutes pièces, n'a rien de commun avec l'imitation qui s'attache uniquement à copier la nature elle-même. Disons, si nous voulons, que Raphaël interprétait la nature quand il peignait sa Galatée d'après une certaine idée qu'il avait dans l'esprit ; mais ne défendons point à le Batteux de dire que Raphaël imitait et copiait l'invisible ; car, à part la différence des mots, la doctrine est la même.

La pensée de Le Batteux est loin d'être toujours aussi nette et précise. Il semble oublier ses considéra-

1. *Les Beaux-Arts*, etc., édit. 1746, p. 12.

tions sur la nécessité de choisir et même de transformer son modèle pour ne plus recommander qu'une imitation matérielle. « A quoi se réduisent, dit-il par exemple, toutes les règles de la peinture ? à tromper les yeux par la ressemblance, à nous faire croire que l'objet est réel, tandis que ce n'est qu'une image [1]. » Ces contradictions, cette faiblesse de vue qui l'empêche d'apercevoir toutes les conséquences de ses propres principes, un langage souvent obscur quoiqu'il ait toutes les apparences de la clarté, aidèrent la critique, il faut bien l'avouer, à se méprendre sur la pensée de l'auteur. « C'est une belle statue, disait Diderot en parlant de son livre, mais une belle statue à laquelle il manque une tête bien faite [2]. » Nous serions presque tenté de dire le contraire ; c'est la tête qui manque le moins, si nous entendons par là les principes ; c'est le corps qui soulève les plus graves objections, si nous entendons par là le développement de la doctrine.

Quoi qu'il en soit, cette conception de l'art, supérieure à celle de Crouzas et du père André, est un progrès, dont nous devons faire honneur au XVIIIe siècle ; voyons maintenant si nous pouvons constater un progrès semblable dans la théorie de chaque art en particulier.

La philosophie de l'architecture est en proie, pour

1. Les Beaux-Arts, etc., p. 249 (édit. 1746).

2. Voir correspondance de Grimm et de Diderot, sept. 1780. — Le mot est rapporté par Grimm qui reproche surtout à l'abbé Le Batteux de ne pas expliquer aux artistes, aux poètes, ce qu'il faut entendre par belle nature. — Diderot entendait sans doute par une « tête bien faite » une étude approfondie sur cette belle nature. En ce sens Diderot avait raison de critiquer la philosophie superficielle de l'abbé Le Batteux.

ainsi dire, à la plus grande anarchie. Les uns, comme Frémin [1], définissant l'architecture l'art de bâtir selon l'objet, selon le sujet et selon le lieu, semblent croire que la beauté d'un monument est tout entière dans cette beauté très-réelle, mais particulière, qu'on appelle la convenance, c'est-à-dire l'appropriation de chaque partie à sa fin. D'autres, comme Brizeux, croient à un beau essentiel et prétendent démontrer physiquement et par l'expérience « que c'est des seules proportions harmoniques que les édifices généralement approuvés empruntent leur beauté réelle et véritable [2]. » L'abbé Laugier, esprit froid et méthodique, pose en principe que tout membre dans un édifice doit répondre d'abord à sa destination primitive dont le bâtiment est l'image, et ensuite à sa destination particulière dans le bâtiment lui-même; que le plan doit être conforme à la commodité, et que les ornements doivent être employés avec la même discrétion que les broderies sur les vêtements. Viel de Saint-Maur découvre les origines de l'architecture dans l'astronomie agricole, voit les larmes d'Isis dans les gouttes de la frise, la couronne de Cybèle dans les denticules, dans la corniche la corne signe de fécondité, et conclut que l'architecture doit être allégorique [3]. Le Camus de Mézières [4] comprend la puis-

1. Mémoires critiques d'architecture, Paris, Saugrain, 1702, in-12.

2. Brizeux, *Traité du beau essentiel dans les arts appliqué particulièrement à l'architecture.*

3. Viel de Saint-Maur, l'architecte de l'hôpital Cochin. Voir Lettres sur l'architecture des anciens et des modernes (1781-1788), principalement la 4[e] lettre adressée à Messieurs de l'Académie impér. des sciences, belles-lettres et arts de Saint-Pétersbourg.

4. Le Camus de Mézières, architecte de la Halle au blé. Il a publié

sance expressive de l'architecture ; chaque objet, dit-il, prend un caractère qui lui est propre ; souvent une ligne, un seul contour suffisent pour l'exprimer ; mais, emporté par l'esprit de système, il donne des recettes pour offrir, suivant son expression, une scène douce et tranquille, pour être tour à tour simple, majestueux, terrible, triste ou gai ; confondant son art avec la peinture, il veut le faire bénéficier, par la répartition habile des angles saillants et rentrants, des ressources du clair obscur. D'utiles conseils, d'ingénieuses remarques sur l'emploi des ordres, sur les dispositions intérieures d'un édifice, se mêlent chez tous ces écrivains, à des idées paradoxales, à des doctrines incomplètes ; mais nul d'entre eux ne conçoit une théorie assez vaste pour concilier les exigences de la construction avec le sentiment de l'art et pour s'appliquer également aux diverses formes architecturales.

Les conséquences d'une philosophie si peu développée sont aisées à deviner. Le goût des critiques est toujours exclusif, comme dans la période précédente. Les monuments de l'architecture du moyen-âge ne sont pas seulement livrés sans défense, par l'indifférence publique, à l'assaut des éléments, aux ravages de la vétusté ; ils ont encore à essuyer les épigrammes de tous les beaux esprits. Malheur à ceux d'entre eux qui gênent, qui contrarient des projets d'agrandissement ou d'embellissement ! Ils disparaissent ou sont menacés de disparaître : c'est déjà

entre autres ouvrages le *Génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations.* — Paris, Benoît Morin, 1780, in-8.

un mérite pour un plan que de les supprimer. Aussi Bachaumont, dans son mémoire sur une place pour la statue équestre de Louis XV, propose-t-il la démolition de Saint-Germain-l'Auxerrois, et voit-il déjà en imagination s'élever sur l'emplacement de la vieille église gothique un édifice orné des ordres grecs. « On l'aurait rebâtie, dit-il ailleurs [1], et mieux qu'elle n'est. » Le président de Brosses, un des esprits les plus indépendants du XVIIIe siècle, n'a point assez de dédains pour le dôme de Milan : tout lui déplaît de cette église, l'obscurité, la profusion des ornements, le style de l'ensemble et de chaque partie. C'est à ses yeux « un travail prodigieux et barbare. » Cochin, de son côté, se garde bien de proposer l'achèvement de cette même cathédrale : il y aurait, dit-il, de la folie à *faire exprès* un si grand ouvrage dans un genre d'architecture qui est entièrement abandonné. *Faire exprès* est admirable! Il semblerait, à entendre Cochin, que les églises gothiques sont l'œuvre d'une force aveugle, qui a travaillé au hasard, sans intelligence ni sentiment! Laugier condamne l'architecture ogivale pour sa « pesanteur d'esprit et sa grossièreté de sentiment tout à fait choquante. » Un tel reproche nous étonne aujourd'hui, mais il a surtout lieu de nous surprendre de la part d'un écrivain qui, dans le même passage, avoue son admiration pour « les hardiesses de traits, la délicatesse du ciseau, l'air de majesté et de dégagement qu'on remarque dans certains endroits. » Voilà sans doute des qualités qui pa-

1. *Essai sur l'architecture*, p. 86.

raissent se concilier assez mal avec la barbarie et l'enfance de l'art ! Et ce n'est point un éloge échappé à l'auteur dans un moment d'enthousiasme irréfléchi, il le répète, il loue la flèche de la cathédrale de Strasbourg, il vante le plan de Notre-Dame, il admire l'adresse et le bon sens des ouvriers du moyen-âge ; mais il ne lui vient point à l'esprit qu'un sentiment délicat et profond de l'art puisse être uni à cette science et cette habileté pratique ! Le préjugé, plus fort que les principes et la raison, l'empêche de rendre complétement justice à nos anciens monuments ; le goût du jour lui ferme, pour ainsi dire, le chemin où il s'était engagé de lui-même. Frémin oppose, lui aussi, l'expérience et la sagesse des anciens architectes à l'impéritie prétentieuse des artistes de son temps ; il compare Notre-Dame et la Sainte-Chapelle, à Saint-Eustache et à Saint-Sulpice ; il donne la préférence (c'était alors une hardiesse aussi grande que pourrait l'être aujourd'hui l'opinion contraire) aux deux premières. « Partout, dit-il en parlant de la cathédrale de Paris, on voit de la tête et du sens. » Mais Frémin semble supprimer l'art dans l'architecture ; ce qu'il admire, ce qu'il loue surtout, c'est la science et la raison du constructeur.

La critique, qui sacrifie au goût du jour en méprisant ainsi l'architecture gothique, est pourtant, en général, supérieure à ce goût. On sait ce qu'était devenu l'art dans la première partie du XVIIIe siècle. L'architecture n'était plus qu'une imitation très-corrompue d'un modèle déjà fort peu épuré, l'architecture gréco-romaine. Les Maderne, les Buontalenti, les Bernini, les Borromini, s'éloignant de plus en plus des types anti-

ques, avaient mis en vogue le style baroque; un édifice n'était réputé beau que lorsque les lignes principales, accusant les nécessités de la construction, avaient disparu sous le luxe des ornements. On condamnait le Gothique, sous prétexte qu'il n'a d'autre loi que son caprice, et l'on introduisait le caprice dans un genre d'architecture tout entier fondé sur la raison. Oppenord[1] et d'autres architectes avaient importé ce mauvais goût en France, où les artistes avaient adopté les principes déjà peu sévères de la renaissance italienne.

Nulle part ces abus ne sont recommandés ou défendus par la critique. Laugier condamne résolûment le mélange des ordres et du plein cintre, l'emploi de l'ordre colossal, les corniches à la partie inférieure des frontons; mais dans son zèle de réformateur, il dépasse le but, et pour ramener l'architecture au bon goût, il lui supprime une partie de ses ressources les plus légitimes. De Brosses juge avec sévérité le goût des Italiens pour les ornements, pour les innovations, comme les fleurs de lys et les têtes de coq dans les chapiteaux. Il paraît, du reste, que les Italiens nous renvoyaient le reproche[2]. Cochin, qui dans ses dessins et ses gravures ne paraît point ennemi de la recherche et de la manière, se prononce avec force, toutes les fois que l'occasion s'en présente, contre les étran-

1. Oppenord avait été pendant 8 ans l'élève de Borromini. Il fut appelé lui-même le Borromini français. — Voir Quatremère de Quincy, *Dict. d'architect.*, art. *Oppenord*, et Léon Chateau, *Hist. de l'architect. en France*, p. 557.

2. De Brosses fait à ce propos une remarque importante, c'est que si le style baroque règne en France, c'est surtout dans les petites choses, où il est jusqu'à un certain point à sa place, tandis qu'en Italie il dépare les grandes.

ges moyens de séduction que l'architecture déploie en France comme en Italie. Il veut qu'un monument et chacune de ses parties aient une fin qui les explique, et demande à l'architecte non-seulement la solidité, mais l'apparence de la solidité. Il blâme sévèrement un père Guarini [1] pour avoir donné à une église deux voûtes : l'une réelle appuyée sur les murs de l'enceinte, l'autre simplement apparente, très-mince, très-légère, et disposée de telle façon qu'elle cachât la première. Il proscrit les membres inutiles comme les pilastres engagés dans un mur, celui-ci n'ayant pas besoin de poteaux pour se soutenir [2]. Il signale comme une faute de goût la recherche pénible des effets de perspective [3]. Il fait la guerre à ces colonnes qui se bombaient en fuseaux, donnant ainsi une image de la force, là où la force leur est le moins nécessaire, qui se juchaient sur un ou plusieurs piédestaux, comme si elles manquaient d'élan pour atteindre leur plate-bande ; aux frontons qui couraient audacieusement sur la longueur d'un édifice, sans souci du toit en pente élevé derrière eux en un sens contraire, qui grimpaient les uns au-dessus des autres, se brisant, s'entr'ouvrant, courbant leurs lignes de mille façons ; aux corniches cintrées « en haut, en bas, en avant, en arrière » ; à ces escaliers gigantesques dont la rampe serpentait capricieusement « comme une

1. *Voyage en Italie*, voir les notes sur Turin.
2. *Voyage*, notes sur Tivoli.
3. Voir sa critique du théâtre de Turin, toujours dans le même ouvrage : « L'architecte a voulu faire paraître la corniche concave derrière les figures qui portent les armes ; il l'a contournée selon l'effet que produirait la perspective dans une chose cintrée, quoique véritablement tout cela soit modelé sur une ligne droite. »

rivière » et qui rétrécissaient par leurs développements exagérés la dimension des salles ; à ce système décoratif qui jetait une profusion de feuilles de palmiers, de dentelles, sur les pilastres, sur les chapiteaux, sur les plafonds, partout où le goût du jour craignait d'apercevoir la nudité effrayante du mur [1]. Enfin, reprochant à l'architecture de se faire la complice de la dévotion aisée, de la piété mondaine, il raille ces chapelles jolies comme des cabinets de toilette, et ces confessionnaux qui avaient un air de galanterie [2].

On peut se demander d'où vient cette différence de goût entre les artistes et les écrivains, pourquoi le style baroque, si cher aux architectes, au public, semble déplaire si fort à la critique. Il faut remarquer d'abord qu'il est plus facile d'introduire dans un art ces sortes d'abus que de les justifier ; tout écrivain, par cela seul qu'il raisonne, par cela seul qu'il veut se rendre compte à lui-même et aux autres de son approbation, est peut-être moins prompt à louer que l'artiste à innover. La critique se défend du mauvais goût par la théorie ; l'art, condamné à se renouveler pour plaire à un public inconstant, tombe vite dans la recherche et l'exagération. En outre, au moment où nous sommes, au temps du président de Brosses, de Laugier et de Cochin, une révolution se prépare et s'opère même dans l'architecture. Rien n'use plus vite la faveur publique que l'affectation ; aussi, après un

1. Cochin, Lettres à M. l'abbé R., sur une très-mauvaise plaisanterie qu'il a laissée imprimer dans le *Mercure* de décembre 1773, par une société d'architectes.
2. *Idem.*

règne assez court, le style décoratif, qui d'ailleurs était d'origine étrangère et comme tel ne pouvait guère s'implanter chez nous, fut-il déconsidéré et délaissé; le sentiment de l'antiquité, qui depuis le XVIIe siècle, depuis Desgodets, était allé s'affaiblissant, se retrempa, comme à une source nouvelle, au milieu des ruines d'Herculanum et de Pompéi; Soufflot, qui suivit le marquis de Marigny en Italie, et à qui Cochin doit peut-être la plupart de ses jugements sur l'architecture, fut un admirateur convaincu de l'art antique; s'il y a une différence entre l'architecture romaine et Sainte-Geneviève, la distance est plus grande encore entre Sainte-Geneviève et le style baroque. La découverte du temple de Neptune à Pestum, les dessins rapportés de Grèce par l'architecte Le Roy (1758) et communiqués presque immédiatement aux artistes devaient précipiter le mouvement de renaissance, en révélant une nouvelle antiquité plus pure que la première [1]. A la veille de cette révélation et au lendemain d'une heureuse transformation dans l'architecture, entre Gabriel qui commençait la construction de l'École militaire, et Antoine qui devait le premier en France employer le véritable ordre dorique grec [2], la critique

1. Quatremère de Quincy, *Histoire de la Vie et des Ouvrages des plus célèbres architectes du XIe jusqu'à la fin du XVIIIe s.* Voir t. II, Antoine, Gabriel, Servandoni. L'ouvrage de David Le Roy ne fut publié qu'en 1768, sous le titre : *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce.*

2. Chargé de construire un portail dans la cour intérieure de l'hospice de la Charité, Antoine éleva un portique de 4 colonnes sans base, et imita l'ordre dorique grec dans les moindres détails de la frise et du fronton. Les proportions seules furent légèrement modifiées. Malheureusement, comme l'a fait remarquer Quatremère de Quincy (ouvrage cité dans la note précédente), l'antiquité fut alors plutôt imitée que comprise; cet ordre dorique nouvellement importé fut prodigué dans les édifices les plus vulgaires.

eût été bien mal avisée, il faut l'avouer, si elle n'avait pas aidé à la déroute du style rocaille, et au triomphe de la nouvelle école. Une circonstance montre bien que le goût du XVIIIe siècle était, vers 1763, parfaitement affermi dans ses admirations récentes : Piranesi venait de publier son ouvrage, *Della magnificenza ed Architettura de' Romani* [1], pour réfuter l'opinion qui mettait l'architecture grecque au-dessus de celle des Romains ; ce livre ne fut regardé en France que comme un plaidoyer en faveur d'une cause perdue ; et si l'on admira les belles gravures de l'artiste, personne ne semble avoir admis les conclusions de l'antiquaire. Mariette se chargea de réfuter Piranesi, en s'aidant de ses propres planches : « On y trouve, disait-il, une profusion d'ornements et des licences révoltantes qui, quoi qu'il en dise, marquent une décadence totale dans le génie des architectes qui en fournirent les dessins. » A partir de cette époque, l'antiquité grecque prévaut définitivement sur l'antiquité romaine, et sur tous les styles modernes, depuis celui de la Renaissance jusqu'à celui du Borromini.

De tous les beaux-arts nul ne souleva plus de discussion, au XVIIIe siècle, que la peinture. Il convient de rechercher quels furent sur ce point les principes et les sentiments de la critique.

Un des plus grands services que la philosophie

1. Cet ouvrage fut publié en 1761. Voir Dumesnil, *Hist. des célèbres amateurs français*, Mariette, p. 178 et suiv. — « Suivant Bianconi, Piranesi avait eu l'art de séduire quelques doctes antiquaires qui composèrent pour lui les notices de ses estampes. » — C'est dans une lettre écrite aux auteurs de la *Gazette littéraire de l'Europe* (supplém. du 4 novembre 1761, p. 232) que Mariette réfute le système de Piranesi. — Voir Dumesnil, même ouvrage, p. 180.

puisse rendre à la critique, c'est de marquer avec précision les limites de chaque art, c'est de montrer dans quelle mesure deux arts rivaux, deux arts voisins peuvent échanger leurs ressources sans se nuire réciproquement. On convient généralement que Lessing, en discutant, à propos d'un exemple célèbre, les droits de l'artiste et ceux du poète, a donné à l'un et à l'autre comme à ceux qui les jugent une utile leçon, féconde en conséquences. Mais ce que l'on sait moins, ce que l'on a oublié, c'est que le *Laocoon* est en germe dans les Réflexions critiques de l'abbé Du Bos [1]. Le premier, en effet, cet écrivain a prouvé que certaines images évoquées par la poésie, par exemple Neptune élevant la tête hors des flots, seraient souverainement choquantes en peinture [2]; que le peintre, réduit à une action unique, doit faire le choix de l'instant le plus favorable; qu'il ne saurait rendre certains sentiments de l'âme, parce que ces sentiments ne sont accompagnés d'aucun jeu de la physionomie, ni d'aucun geste expressif [3]; que si les descriptions trop prolongées en poésie déroutent la mémoire sans pouvoir remplacer le tableau, les idées ingénieuses en peinture

1. *Réflexions critiques sur la peinture et la poésie*, 2 vol., 1719. — L'abbé Du Bos y ajouta plus tard une troisième partie uniquement employée, disait-il dans l'avertissement (4e édit. 1740), « à l'exposition de quelques découvertes que je pense avoir faites concernant les représentations théâtrales des anciens. »

2. L'abbé Du Bos aurait pu donner comme exemple la manière dont Raphaël a rendu les premiers mots du vers célèbre : *Quos ego.* « Le tableau du centre, dit M. Gruyer (*Raphaël et l'Antiquité*, II, p. 85), évoque le souvenir du début de l'Enéide. Neptune sort du fond de la mer et commande aux flots déchaînés. Le dieu, *porté sur une large coquille, est entraîné par quatre chevaux marins.* » — On le voit : le « placidum caput extulit unda » a fait place à une tout autre image.

3. Voir surtout les sections 13, 14 de la 1re partie.

fatiguent l'esprit sans remplacer les explications [1]. En outre, l'abbé Du Bos divisait l'ordonnance d'un tableau en composition pittoresque et en composition poétique [2]; distinction importante qui achevait de déterminer les véritables rapports entre la poésie et la peinture. Enfin, réagissant contre le goût du siècle et l'influence de Lebrun (que cependant il admire et qu'il ose, comme Perrault, comparer à Veronèse) [3], il condamna l'emploi trop fréquent de l'allégorie, surtout le mélange des êtres allégoriques aux êtres réels dans les sujets historiques, et rappela les peintres au véritable objet de leur art, qui est de nous émouvoir par la représentation des passions humaines, et non de piquer notre curiosité par de véritables rébus pittoresques.

L'abbé Du Bos, malgré la justesse de ses théories, malgré l'approbation des gens de goût qui ne paraît pas lui avoir fait défaut [4], n'eut que peu d'influence

1. Voir les sections 24 et 25, 1re partie.
2. Section 31, 1re partie.
3. Cette comparaison était en quelque sorte classique au XVIIIe siècle. Bachaumont la reprend dans son *Essai sur la peinture*, p. 15. — *La Famille de Darius* de Le Brun était placée, à Versailles, près des *Pèlerins d'Emmaüs*.

On rapporte qu'un prélat italien, interrogé par Louis XIV auquel des deux tableaux il donnait la préférence, avait répondu en se tournant vers *la Famille de Darius* : « Bella pittura ma ha cattivo vicino. » Depuis ce temps, chacun s'évertuait à réfuter le jugement de l'étranger; les raisons alléguées sont vraiment fort plausibles; mais il ne faut pas voir les deux tableaux.

4. Voir l'abbé Le Blanc, *Lettre sur l'exposition de 1747*. Il cite les paroles d'un académicien, M. de N***, à propos du livre de l'abbé Du Bos. « On ne fera jamais une meilleure poétique que celle-là. » Et l'académicien ainsi désigné entendait par là une poétique des arts, une esthétique. — Voir aussi le même auteur, dans ses *Observations* de 1753 : « Quelques lecteurs seulement, dit-il à propos des *Réflexions*, en connurent le prix ; elles sont, à présent, entre les mains de tout le monde. »

sur l'art et la critique du XVIIIe siècle. L'allégorie ne se tint pas pour battue; elle continua à peupler de ses fantômes étranges les œuvres d'art de l'époque. Les Vanloo, les Pigalle, les Cochin imagineront tous les jours, à propos d'une fête, d'une naissance, d'une mort célèbre, quelque nouvelle personnification; on était un esprit sans idéal, sans invention et sans finesse, si l'on ne donnait à ses héros tout un cortége d'êtres chimériques; l'art était comme halluciné; la peinture était hantée par des visions mythologiques ou fantastiques. En outre, comme il était naturel, chacun renchérissant sur ses devanciers, les énigmes devenaient chaque jour plus compliquées, plus savantes, plus obscures; chaque jour elles étouffaient un peu, dans l'esprit de l'artiste, ce qui pouvait encore y rester de goût pour le naturel ou pour la naïveté du sentiment. Puis, comme il fallait encore plus de temps pour peindre ces allégories que pour les inventer, on en vint, comme le peintre Dandré Bardon, à composer pour les autres des sujets de tableaux où l'allégorie déployait toutes ses ressources, ou plutôt s'enveloppait de tous ses voiles; on atteignait ainsi un double but : on montrait un esprit ingénieux (et c'était là le point principal), dans cent tableaux au lieu d'un seul, et l'on n'avait point à consulter la nature ni la vérité[1]. D'un autre côté, des écri-

1. Voici, par exemple, comment Dandré Bardon propose de représenter en peinture la « *Prédiction d'Isaïe,* » sujet, comme on voit, bien digne d'un art qui ne doute de rien : « *L'Iniquité*, l'*Intempérance*, la *Mollesse* sont terrassées sous les foudres vengeurs que lance le ministre du Tout-Puissant. — L'étendard, le sceptre et la couronne de Juda, enchaînés par un diadème, sont à la merci de ces monstres.... *L'Iniquité*, représentée par un vieillard appuyé sur

vains, comme de Caylus, non-seulement jugeaient un poème d'après le nombre des images qu'il offrait à l'imitation de l'artiste, mais encore découpaient, pour ainsi dire, toute l'Iliade en tableaux, se préoccupant fort peu des priviléges de la poésie et des droits restreints de la peinture. Des artistes, comme Coypel, comme Boucher, tiraient toute une série de compositions pittoresques, celui-ci du Tasse, celui-là de Virgile, mêlant l'allégorie à la réalité, les personnages visibles aux personnages supposés invisibles, et triomphant de toutes les difficultés, grâce aux ressources équivoques d'un art qui se croyait capable de lutter en tout avec la poésie. Lessing écrivit alors son Laocoon, mais ce n'était pas la faute de l'abbé Du Bos, si les Spence et les de Caylus, pour n'avoir pas observé les distinctions faites par lui, ont mérité les sévérités du critique allemand.

L'abbé Du Bos, qui avait si bien compris la différence de la peinture et de la poésie, n'a point su circonscrire le domaine de la sculpture. Rien ne prouve mieux combien l'esprit humain est lent dans ses progrès; préoccupés d'une vérité, nous négligeons pour

une balance dont il fausse la flèche en la pressant sur des lingots d'or, tient l'*Intempérance* par la main. Celle-ci, caractérisée par une jeune fille qui foule aux pieds une *tête d'éléphant* et un mors brisé, est environnée d'urnes, de coupes éparses, et se roule sur un tas de fleurs, à côté de la *Mollesse*, désignée par une femme réduite à une honteuse nudité, telle que l'Écriture dépeint l'état des filles de Sion. — C'est la Mollesse punie : la tête est chauve..... *des herbes puantes infectent son odorat.* — L'*Aveuglement*, aux yeux couverts d'un bandeau, répand sur les vices atterés divers liens de roses... Tout cela dans un nuage qui sort du trône du prophète. — Le *Laocoon* de Lessing, publié en 1767, n'avait pas, comme on voit, conjuré tous les spectres et dissipé tous les *nuages* de cette peinture allégorique : Dandré Bardon, en 1769, époque de la publication de son *Histoire universelle*, est encore fidèle à l'ancienne tradition.

ainsi dire la vérité voisine ; nous distinguons une chose d'une autre ; nous ne distinguons pas une troisième des deux premières. L'abbé Du Bos estime donc qu'entre les mains d'un homme de génie « *la sculpture est capable des plus nobles opérations de la peinture*[1]. » Il cite l'histoire de Niobé « représentée avec quatorze ou quinze statues liées entre elles par une même action, » sans voir que l'artiste a tempéré l'expression douloureuse des physionomies avec un soin plus conforme aux exigences des arts plastiques qu'aux libertés de la poésie ; il vante l'*Enlèvement de Proserpine* par Girardon et l'*Extase de sainte Thérèse* du Bernin, comme si ces œuvres, malgré le talent des artistes, ne témoignaient pas de l'impuissance de la sculpture à lutter soit avec la poésie, soit avec la peinture. Étendant la même théorie aux bas-reliefs, il oppose l'Algarde aux anciens qui « ne savaient que couper les figures de ronde-bosse par le milieu ou par le tiers de leur épaisseur, et les plaquer, pour ainsi dire, sur le fond du bas-relief, sans que celles qui s'enfonçaient fussent dégradées[2]. » Le mépris de l'abbé Du Bos se comprend : persuadé que la nature est le but commun de tous les arts, il supprimait la convention qui en éloigne, sans se douter que la convention même est quelquefois aussi nécessaire à l'art que l'imitation même de la nature. Ces doctrines furent, du reste, celles de tout le XVIIIe siècle ; le sculpteur Falconet veut retrouver dans les statues « le sentiment des plis de la peau, la mollesse des chairs et la

1. *Réflexions critiques*, édit. 1740, sect. L de la 1re partie, p. 482.
2. *Idem*, p. 483.

fluidité du sang[1] ; » selon lui, les draperies « doivent avoir la chaleur des plus brillantes étoffes. » Quant aux bas-reliefs, il remarque que les distances entre les figures ne sont rien moins que réelles, et bien loin d'en conclure, comme l'esthétique moderne, que l'art n'a rien à gagner dans cet effort pour atteindre à la vérité et à l'illusion, il recommande à l'artiste de se rapprocher le plus possible de la nature « par le vague et l'indécis de la touche joints à la proportion diminuée selon les règles de la perspective[2]. » Enfin il conseille même à la sévère sculpture une espèce de lutte avec le pinceau : « Le mat, le grenu, le poli, employés avec intelligence, ont, dit-il, une sorte de prétention à la couleur. Les reflets que renvoie le poli d'une draperie sur l'autre donnent de la légèreté aux étoffes et répandent l'harmonie sur la composition[3]. » Quelques amateurs, comme Mariette, protestèrent bien, au nom de la pratique de l'antiquité, contre la

1. Voir l'*Encyclopédie* de Watelet, art. sculpture, tome II, p. 377 et suiv.

2. Voir l'*Encyclopédie* de Watelet et Levesque, t. II, p. 380, vers le milieu de la seconde colonne.

3. *Idem*, 381, 1[re] colonne. — Falconet ajoute : « Si l'on doutait que les lois du bas-relief fussent les mêmes que celles de la peinture, qu'on choisisse un tableau du Poussin ou de Le Sueur, et qu'un habile sculpteur en fasse un modèle : on verra si l'on n'aura pas un beau bas-relief. » — Il est juste cependant de reconnaître que Falconet, en signalant ces ressources pittoresques de la sculpture, en recommande l'emploi intelligent et discret. Son discours sur la sculpture est semé d'observations très-fines et très-justes, toujours dignes d'être consultées et méditées: étant admis le principe, que la sculpture peut emprunter certains effets à la peinture, et que le bas-relief doit tendre à se rapprocher de la réalité, personne n'enseigne mieux que Falconet à éviter les conséquences outrées de sa propre doctrine ; il sait se défendre de l'exagération, et conserve toujours le goût d'une simplicité relative. — C'est de lui cette parole souvent répétée depuis : « Le sculpteur n'a qu'un mot à dire : il faut que ce mot soit énergique. » Peut-être aurait-il dû ajouter qu'il est des mots que la sculpture ne peut pas dire.

dégradation des plans dans les bas-reliefs ; mais la plupart des artistes et des critiques étaient convaincus que si les modernes étaient supérieurs aux anciens, c'était surtout par les qualités pittoresques de la sculpture italienne et française.

La critique n'est pas toute dans les théories qu'elle professe ; pour la connaître entièrement, il importe de savoir quelle est la nature des sentiments que lui inspirent les œuvres d'art, autrement dit, quel est son goût en peinture et en sculpture.

L'admiration pour l'antiquité, malgré quelques dissidences, n'avait fait que s'accroître au XVIIIe siècle ; elle était partagée à la fois par les artistes et la critique. Les voyages en Italie devenus plus fréquents, les dessins ou les moulages rapportés de Rome ou d'Athènes, les ouvrages du comte de Caylus, les premières fouilles sérieuses dans les ruines d'Herculanum et de Pompéi, les écrits de Winckelmann, véritables hymnes à la gloire de l'art antique [1], avaient soutenu et renouvelé, par la science et par la poésie, le goût pour les chefs-d'œuvre de la Grèce. On est frappé cependant, en lisant les écrivains français du dernier siècle, de voir combien ce qu'ils entendent par le sentiment de l'antiquité ressemble peu à ce que nous appelons de ce nom aujourd'hui. Pour de Caylus, pour Mariette, pour tous les contemporains, y compris Diderot [2], Bouchardon est l'héritier des traditions les

1. L'*Histoire de l'art chez les anciens* de Winckelmann est de 1764 ; elle fut traduite en français en 1766 par Sellius et Robinet.

2. « M. Bouchardon est ce qu'on peut appeler un très-grand sculpteur, peut-être égal aux meilleurs Grecs et fort supérieur aux Romains, » dit Bachaumont dans une liste des meilleurs peintres

plus saines de l'art grec ; ni la pose de son Amour, empruntée, contre l'esprit de toute l'antiquité, à l'œuvre d'un peintre, à un tableau du Corrége, ni la manière dont il a gravé les pierres du cabinet du roi, substituant des lignes indécises et molles aux lignes pures et prononcées des modèles, ne détrompèrent des yeux prévenus. Bouchardon avait beaucoup copié d'après l'antique, beaucoup lu les auteurs anciens ; il s'inspirait de l'Iliade ; il citait Pline ; comment n'aurait-on pas vu en lui un disciple de Polyclète ou même de Phidias ?

Nous indiquons là une des causes qui contribuaient à l'illusion de la critique ; artistes et littérateurs s'entendent, si l'on peut dire, pour se tromper. Les artistes voient mal et copient sans exactitude : Winckelmann [1] relève dans les écrits de Watelet, de Falconet [2], des erreurs toutes matérielles sur la pose,

et sculpteurs dressée en 1750. Voir les Manuscrits de Bachaumont, conservés à la bibliothèque de l'Arsenal, p. 337.

1. « Un artiste moderne, qui parle peinture en prose et en vers, *n'a sûrement jamais vu* de figure antique d'un Faune, et il faut qu'il ait eu de bien mauvaises informations pour avoir avancé comme une chose connue, que les artistes grecs avaient choisi la nature des Faunes pour représenter une proportion lourde et maladroite, ajoutant que l'on reconnaît ces êtres à leurs grosses têtes, aux épaules hautes, à l'estomac petit..... aux cuisses et aux genoux gros, et aux pieds épais. (Winck., *Hist. de l'art chez les anciens*, traduc. fr. de 1766, I, p. 268.... Il renvoie aux *Réflexions* de Watelet sur la peint., p. 69). V. passim., *Hist. de l'art.*

2. « Un artiste français ne trouve sur le marbre que des étoffes très-fines et très-transparentes. Il n'a donc vu que la Flore du palais Farnèse ou d'autres figures drapées de la même façon. On peut montrer, contre son sentiment, qu'il s'est conservé autant de statues de femmes vêtues de drap que de statues habillées d'étoffe légère. Le drap est reconnaissable à ses plis amples et relevés, etc. » (Winckel., *Hist. de l'art*, mm. édit. 1, 328.) — Voir aussi le sentiment de Winckelmann sur la draperie de la Niobé antique, tout à fait opposé à celui de Falconet qui la comparait à des cordes, des *copeaux*, ou des *écorces insipidement arrangées.*

les proportions des statues antiques, le caractère de la représentation; la plupart des dessins qui reproduisent l'antiquité ne sont que des parodies : nous citions les planches de Bouchardon ; nous pourrions citer celles de Cochin d'après les peintures antiques d'Herculanum ; il eût fallu vraiment que la ville fût ensevelie une seconde fois sous les cendres pour qu'on pût croire aux mensonges gravés de l'auteur. D'où vient cette infidélité constante ? c'est que tous étudient l'antiquité, non pour elle-même, non pour la faire connaître, mais pour lui emprunter certaines formes générales qu'ils prétendent associer au style contemporain, de manière à produire, par le mélange, je ne sais quels types mixtes et bâtards, mais soi-disant originaux ; c'est qu'un artiste, dominé par cette idée, qu'une copie n'est qu'un moyen d'arriver à faire autrement que le modèle, ne saurait copier exactement; le goût individuel et le goût du jour percent dans une traduction si peu sincère. D'un autre côté les écrivains, les littérateurs, les critiques, au moins aussi distraits que les artistes, passent rapidement à côté des statues antiques, et ne contemplent les types de l'art grec que dans ces copies infidèles, mais toutes pleines d'un charme contemporain, des sculpteurs et des graveurs. Ainsi l'erreur se perpétue, jusqu'au jour où, désabusés de la manière et de la recherche, les hommes s'avisent d'examiner le modèle qui achève de les détromper sur le mérite des imitateurs et leur révèle lui-même des qualités inattendues de grâce et de simplicité.

En peinture, la critique du XVIIIe siècle n'a pas le

goût plus large que celle du xviie siècle ; il est peut-être moins sûr. Ne demandons pas aux auteurs de cette époque l'admiration pour les écoles primitives ; selon de Brosses, les fresques du Campo Santo sont « fort bizarres, fort ridicules, parfaitement mauvaises et très-curieuses[1]. » Les Perugin « veulent jouer des Raphaël, mais cela leur va comme des manchettes à notre chien. » Il n'est pas besoin, il faut l'avouer, d'être préraphaéliste pour trouver de l'irrévérence dans cette boutade[2]. Cochin, après avoir été sévère pour Orcagna et Benozzo Gozzoli, éprouve un scrupule : « A ces premières manières de la peinture, dit-il, ont succédé des manières où il y a sans doute plus de goût ; mais, à force de rechercher le grand et l'air d'aisance, n'a-t-on pas perdu de la vérité et de la variété; *ces bonnes gens*, en faisant dans leurs tableaux les portraits de leurs amis, variaient facilement les caractères de tête[3]..... » Recueillons pieusement cet hommage, tout mince qu'il est, à l'adresse de ces premiers peintres que nous avons, de nos jours, étudiés avec une admiration si complaisante ; c'est peut-être la seule fois que le xviiie siècle a failli être juste envers eux. D'ailleurs cette idée ne germa point dans l'esprit de Cochin : loin d'estimer la naïveté, il trouvera que Raphaël lui-même n'est pas assez savant[4] :

1. De Brosses, édit. de 1856, I, p. 322.
2. Il ne faudrait point juger du goût du président de Brosses uniquement d'après ces passages; s'il se prononce avec légèreté sur Cimabué et sur Giotto (p. 158), s'il montre trop d'enthousiasme pour l'école de Bologne, il parle dignement de l'antique, de Raphaël et du Corrége. En général, ses jugements sont remarquables par la spontanéité du sentiment qui les lui inspire.
3. Cochin, Voy. d'Italie, *Notes sur Pise.*
4. Cochin, Voy. d'Italie, *Notes sur Bologne.*

« Il a ignoré, dit-il, l'art de faire des tableaux dont le tout ensemble fît le même plaisir que chacune des parties prises à part. » Les Carraches, au contraire, ont possédé ce talent ; c'est pourquoi l'admiration qu'il professe pour ces peintres l'empêchera de remarquer, à Bologne, les madones de Francia. La force et la terreur, de même que la simplicité, n'ont rien qui puisse séduire des yeux habitués aux gentillesses du pinceau, aux attitudes contrastées, aux grâces nobles, au grand goût du dessin, à « l'effet et au fracas [1]. » Ce sont les propres termes dont se sert l'abbé Laugier pour louer la chapelle des Enfants-Trouvés peinte par Natoire. Aussi l'abbé Laugier compare-t-il Michel-Ange à « ces savants hérissés de grec et de latin qui savent tout, excepté l'art de penser finement et d'écrire avec grâce. » En effet Michel-Ange ne pense pas finement, et à ne juger les hommes que par cette qualité, l'abbé Laugier est sans contredit un génie bien supérieur à Michel-Ange. Falconet, de son côté, trouvait que le Moïse ressemblait à un forçat, et s'écriait en s'adressant à l'artiste : « Eh ! l'ami, vous avez l'art de rapetisser les grandes choses ! » Nous ne voulons pas dire que tous ceux qui se mêlaient de juger les œuvres d'art eussent le même goût que Laugier ou Falconet ; il serait possible même de surprendre ce dernier en flagrant délit d'admiration pour Michel-Ange ; mais sans prononcer les mêmes blasphèmes, sans tomber dans les mêmes hérésies, peu de personnes étaient disposées à prendre, si ce n'est peut-être par

1. Laugier. *Manière de bien juger des ouvrages de peinture*, p. 173.

respect pour la tradition, la défense du grand artiste florentin ; la langue qu'il parlait n'était plus ni parlée ni comprise. C'était l'idéal qui s'était *rapetissé*, et le nain accusait le géant, sinon d'être petit, comme Falconet, du moins d'avoir une stature extraordinaire incompatible avec la grâce et la beauté.

D'un autre côté, si les tableaux hollandais et flamands étaient plus recherchés que jamais par les amateurs, peut-être à cause de leurs dimensions qui se prêtaient si bien à la décoration des appartements, la critique ne semble pas modifier son opinion sur les écoles du Nord ; elle est toujours un peu de l'avis de cet amateur du XVIIe siècle qui cessa d'estimer les tableaux de Terwesten, quand il apprit que l'artiste n'avait jamais fait le voyage d'Italie [1] ; c'est aux Flamands et aux Hollandais les plus semblables aux maîtres italiens qu'elle donne la préférence. Descamps, le prudent et timide Descamps, qui représente assez bien le goût de son siècle, traite de « curieuses antiquailles » les tableaux de Hemling [2], et ne doute pas que Rembrandt n'eût été un plus grand maître, si Rome eût été sa patrie, ou si même — car il fut véritablement sans excuse — il eût mieux consulté ses recueils de dessins : « *mais il connaissait tout et ne profitait de rien* [3]. »

Cet aveuglement de la critique, ces préventions

1. Descamps, *Vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, biog. de Terwesten.

2. Descamps, *Voy. pittor. de la Flandre et de Brabant.* — Ces mots sont prononcés à propos d'un tableau d'*Hemling* (*un Martyr écartelé*) qui se trouvait dans l'église collégiale de Saint-Sauveur, à Courtray.

3. Descamps, *Vie des peintres,* etc. Biogr. de Rembrandt.

contre les écoles primitives ou contre les écoles du Nord nous surprennent aujourd'hui; notre goût plus large et plus complaisant, sans accorder à toutes les formes de l'art, à tous les types un rang égal, ne se trace pas comme un cercle au delà duquel il n'espère plus trouver ni beauté sérieuse ni grâce véritable; nous ne croyons plus notre admiration pour un idéal compromise par notre admiration pour un autre. D'où vient que le XVIIIe siècle ne semble pas avoir pensé comme nous à ce sujet? D'où vient qu'en deçà ou au delà d'une certaine zone, assez étroite, il ferme les yeux pour ainsi dire, ou ne semble les ouvrir que pour se mieux convaincre qu'il avait raison de les fermer? D'où vient que ni les voyages ni la réflexion n'agrandirent son horizon? Il faut en chercher la principale cause, croyons-nous, dans une ignorance absolue de l'histoire de l'art. L'histoire des artistes a été faite ou commencée, si l'on veut, par Félibien au XVIIe siècle ; elle se continue au XVIIIe siècle, avec d'Argenville, avec Descamps, qui ajoutent de nouveaux noms aux noms connus, qui recueillent de nouveaux documents, qui bien que dépourvus de critique, ont cependant rendu d'incontestables services à la biographie. Mais aucun de ces écrivains ne songe à étudier la société où l'artiste a vécu; on voit bien dans une œuvre d'art *un homme en général* et non *un homme en particulier* [1]; mais on n'y distingue pas la marque d'une époque particulière. Si l'œuvre d'art est l'expression d'une idée qui a préoccupé des générations

1. Ce sont les expressions de l'abbé Du Bos, *Réflex. critiques*, I, sect. 12.

disparues, d'un sentiment qui a fait battre les cœurs dans les poitrines, en un temps lointain, comment la jugerait-on sans connaître cette idée et ce sentiment, et comment retrouver ces deux éléments nécessaires d'une appréciation équitable, sans donner pour cadre, à l'histoire de l'artiste, l'histoire politique et morale de son temps? Là est le défaut de la critique au XVIIe siècle : elle est réduite à se prononcer sur des formes, non sur le rapport entre la forme et le sentiment, parce qu'elle ignore ce qu'ont pensé et ce qu'ont senti les hommes d'un autre âge. Mais la forme, considérée en elle-même, n'est que la moitié de l'art; aussi les jugements, portés sur cette seule donnée, sont-ils forcément incomplets, et plus ils sont absolus, plus ils s'écartent de l'équité. Une attention plus grande donnée par la critique aux institutions et aux mœurs, en lui expliquant l'apparition dans l'histoire d'un nouvel idéal, le lui aurait fait accepter, sinon sans réserve, du moins avec une sympathie réelle.

Pour nous résumer, le sentiment de l'art, en se propageant au XVIIIe siècle dans toutes les classes de la société, développe le sens critique. La philosophie, après une longue indifférence, se demande pourquoi une chose est belle : mais, renfermée dans des considérations générales, réduite à ses propres idées, dépourvue de connaissances spéciales, elle ne définit point avec précision le but de l'art. Un écrivain seul semble comprendre que l'art ne doit pas se proposer l'imitation exacte de la nature. Le goût des critiques en architecture atteste une réaction contre le genre rocaille, qui surprit un moment chez nous la faveur

publique; mais la théorie de cet art reste vague et incomplète. Dans la peinture, si le goût est peu sévère, la théorie parvient à distinguer, au moins pour un temps, la peinture de la poésie. La sculpture reste toujours confondue avec la peinture; et le goût, tout en demandant des leçons à l'antiquité, s'égare ou du moins manque de pureté, parce qu'il ne rencontre qu'une antiquité travestie. L'histoire de l'art n'est pas née : de là une profonde indifférence ou un mépris peu dissimulé pour les écoles primitives, une admiration souvent mal entendue des chefs-d'œuvre, et l'injuste classification des artistes du Nord d'après leur ressemblance avec les peintres italiens du XVIe siècle.

CHAPITRE XII

DIDEROT.

L'auteur de l'Encyclopédie, le génie universel que les sciences, les métiers et les lettres se disputèrent, ne pouvait rester insensible au beau et à l'art, au milieu d'une société composée en grande partie d'artistes et d'amateurs. D'ailleurs les beaux-arts relèvent de la philosophie, et Diderot était appelé le *philosophe* par excellence, dans un siècle qui raisonnait sur tous les objets de la pensée et de l'activité humaine. Jusque-là, il est vrai, la philosophie, en parcourant son domaine, n'avait jeté qu'un regard distrait sur les beaux-arts; des soins qu'elle jugeait plus sérieux et plus pressants la retenaient, pour ainsi dire, loin de ces questions; n'y avait-il pas une métaphysique à ruiner, une théorie socialiste à établir, une économie politique à fonder, une science de la nature à développer, une science du gouvernement à créer? Diderot seul avait une curiosité assez vaillante ou, si l'on veut, assez vagabonde, pour unir à l'étude de ces matières

et de quelques autres encore, celle des beaux-arts.

Nous nous proposons dans ce chapitre, d'appliquer à l'étude de Diderot la méthode que nous avons suivie dans l'étude du XVIIe et du XVIIIe siècle; c'est-à-dire, de déterminer, avec toute la précision que comporte un pareil sujet, jusqu'à quel point la *Critique d'art* lui est redevable de ses théories sur l'art en général, sur l'art en particulier, et de ses règles dans l'application.

Diderot a été amené plus d'une fois, notamment dans l'Encyclopédie, à traiter les questions d'esthétique pure. Après avoir réfuté les systèmes de Platon, de saint Augustin, de Wolf, de Crouzas, de Hutcheson, du père André, il propose une nouvelle définition du beau : « J'appelle beau hors de moi, dit-il, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports, et beau par rapport à moi tout ce qui réveille cette idée [1]. »

Nous ne pouvons avoir l'intention de réfuter en règle cette doctrine; ce n'est pas la philosophie de Diderot que nous étudions. Mais nous sommes obligés, pour juger le critique, d'examiner si cette doctrine était favorable à l'intelligence du beau et au sentiment des beautés propres à l'art.

Le plaisir esthétique, suivant la philosophie moderne, est à la fois délicieux et affectueux [2]; il nous

1. Voir Diderot, *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau*, édit. Assezat, X, p. 200. C'est presque la théorie moderne de Herbart : « Le beau réside uniquement dans la perception des rapports qui unissent les objets, et dans les formes qui expriment ces rapports. L'idée, la matière, le contenu ou le sujet de l'objet beau est indifférent. » Ch. Bénard, l'*Esthét. allem. contemp. dans la Revue philosoph.*, févr. 1876.

2. Voir principalement sur ce point, *La Science du beau*, de M. Charles Lévêque, 1er vol. édit. de 1872.

met en communication directe avec l'objet qui en est la cause et semble nous faire participer à ses qualités; il accroît l'énergie de toutes nos facultés; il nous émeut, il nous captive. Il fait les poètes et les artistes inspirés, les spectateurs ou les auditeurs enthousiastes; il est dans les délices de la pensée, fière de sa force et de sa fécondité; il est dans la joie de l'imagination, applaudissant à ses propres créations. L'idée de rapports a-t-elle sur nous une prise aussi forte, une action aussi entière et dominatrice? Il est permis d'en douter. Sans doute le savant, qui découvre une loi, « expression nécessaire de *rapports* qui dérivent de la nature des choses », éprouve une généreuse émotion, analogue ou même identique à celle du beau; mais le simple rapport d'une conclusion à une majeure dans un syllogisme vulgaire, d'un corollaire avec un théorème insignifiant et stérile, du cercle avec son rayon, des nombres avec eux-mêmes, peut-il exciter le plaisir esthétique? Si les rapports nous apparaissent sous une grande image, celle du monde, du système solaire, d'une nature une dans son infinie richesse, économe de ses forces, et prodigue de ses effets, nous éprouvons autre chose qu'un simple plaisir de l'intelligence; au contraire, si les rapports, tout en étant réels, n'ont rien de grand ni par eux-mêmes, ni par les objets qui en réveillent l'idée, l'esprit peut être satisfait de les avoir découverts ou compris : mais où est cet ébranlement de l'âme tout entière, cette affection vive et prompte pour l'objet qui la charme, cette activité nouvelle qu'elle puise dans la contemplation du beau, cet

effort pour se modeler sur l'image entrevue, pour la reproduire en elle et hors d'elle, enfin tous ces caractères incontestables du plaisir esthétique?

Il semblerait donc que l'auteur de cette théorie sur les rapports ne devait pas avoir un vif sentiment du beau. Mais Diderot n'était pas homme à se renfermer dans un système; on sait, par exemple, combien sa pensée a varié sur l'existence de Dieu : tantôt il est athée, au point de regarder l'idée de Dieu comme bannie à tout jamais de la philosophie; tantôt il se contente de se passer de la Divinité, plutôt qu'il ne la nie; tantôt il admet une Providence, il admet la métaphysique, il admet tout [1]. Son esthétique ne le gêne pas plus que sa théodicée; il brise les entraves qu'il s'est forgées à lui-même; il ne se préoccupe point de mettre ses pensées du jour en harmonie avec celle de la veille, ni sa façon de sentir avec une doctrine, même imaginée par lui-même. Aussi n'est-il pas difficile d'opposer Diderot à lui-même; il est infidèle à sa théorie des rapports, ou du moins il la complète, de façon à la modifier profondément, quand il soutient que le vrai et le bon, pour devenir le beau, ont besoin d'être unis à *une circonstance rare, éclatante;* « si la solution du problème des trois corps, dit-il, n'est que le mouvement de trois points donnés sur un chiffon de papier, ce n'est rien, c'est une vérité spéculative; mais si l'un de ces trois corps est l'astre qui nous éclaire, l'autre l'astre qui nous luit pendant la nuit et

1. Voir les *Études de M. Bersot sur le XVIIIe siècle et sur Diderot en particulier.* — Voir aussi l'article *Providence,* inséré dans l'*Encyclopédie.*

le troisième l'astre que nous habitons, tout à coup la vérité devient grande et belle [1]. » Ce nouvel élément pourrait bien en effet contenir plus de beauté que la multiplicité des rapports les plus variés. Diderot oublie encore son système, quand il décrit l'enthousiasme comme un frémissement qui part de la poitrine pour se répandre jusqu'aux extrémités du corps, comme une chaleur qui consume le poète, et qui, en s'accroissant, serait capable « de multiplier les spectres [2]. » Peut-être Diderot fait-il ici la peinture d'un

1. Un philosophe a fait une autre objection à la théorie de Diderot. Le sentiment du beau, suivant M. Jouffroy, serait immédiat. Or, Diderot, en l'expliquant par la notion des rapports, le résout en un principe réfléchi. Diderot a répondu à cette objection : « Il n'est pas nécessaire, dit-il, d'apprécier quelle sorte de rapports règne dans un objet ; il suffit qu'on éprouve et qu'on sente que les membres de cette architecture, et que les sons de cette pièce de musique ont des rapports soit entre eux, soit avec d'autres objets... C'est l'indétermination de ces rapports, la facilité de les saisir, et le plaisir qui accompagne la perception qui a fait imaginer que le beau était plutôt une affaire de sentiment que de raison. » Diderot ajoute encore que l'habitude nous fait croire que nous sentons immédiatement, quand nous ne faisons que saisir facilement des rapports. — Tout en reconnaissant qu'on ne saurait absolument prouver que les choses ne se passent point ainsi, M. Jouffroy n'admet cependant pas l'explication : il fait remarquer que les hommes les moins habitués à réfléchir sont sensibles au beau, que le sentiment des rapports ne s'éveille chez eux que difficilement, ou même ne s'éveille pas du tout ; qu'enfin les enfants sont aussi capables du plaisir esthétique, qu'incapables de l'attention soutenue qui découvre les rapports, ou même s'en souvient. Nous craignons que M. Jouffroy n'ait tort ici contre Diderot. Le sentiment du beau n'éclate pas avec cette spontanéité ; dans notre enfance insouciante ou préoccupée, nous avons passé à côté de bien des objets beaux, sans nous douter du plaisir que nous leur devrions plus tard. Combien d'enfants qui ne doivent jamais connaître ce plaisir ! Combien d'hommes chez qui l'étincelle, que nous appelons le sentiment du beau, reste toujours si pâle et si vacillante, qu'on a de la peine à ne pas la croire éteinte à tout jamais ! M. Jouffroy semble lui-même de cet avis quand il dit à la fin de son esthétique que quelques-uns seulement sentent délicieusement le beau, tandis que tout le monde sent le sublime. Il y a donc une éducation du sens esthétique comme des autres sens. Chercher l'explication du beau dans un principe réfléchi, ne saurait donc être une erreur ; et là n'est pas, selon nous, le vice du système de Diderot.

2. *Essai sur la peinture*, ch. VII. Assezat, t. X, p. 517.

enthousiasme fébrile et sanguin, tel qu'il l'éprouvait, plutôt que de l'inspiration, toujours maîtresse d'elle-même, telle que paraissent l'avoir éprouvée les plus grands artistes : mais comment concilier cet état extraordinaire avec cette froide théorie des rapports? Des rapports peuvent toujours se résoudre en une formule; est-ce une formule qui nous enlèvera ainsi à nous-mêmes? Qu'y-a-t-il de commun entre une notion abstraite d'égalité, de convenance, de cause, et ces transports suivis presque, selon Diderot, de l'hallucination [1]?

Nous n'insisterons pas; il nous suffit d'avoir montré que Diderot, par une heureuse contradiction, a su échapper, comme critique, aux conséquences d'une théorie trop vague et trop générale. Son grand mérite, dans ces questions de pure esthétique, c'est d'avoir cru au beau, c'est d'avoir abordé un sujet dédaigné par la philosophie trop pratique de son temps, et d'avoir pensé que le beau est digne de notre étude et de nos réflexions au même titre que le vrai et le bien.

Une question, plus étroitement liée à notre sujet, consiste à rechercher quelles étaient les idées de Diderot sur l'art en général.

Gœthe, dans ses Propylées, accuse Diderot de confondre la nature et l'art. Il est certain que, frappé des formes académiques et maniérées de l'art au XVIIIe siècle, Diderot a souvent recommandé aux artistes l'étude de la nature; il les renvoie dans les rues, sur les places, dans les marchés, à l'église, à la guin-

1. Œuvres de Diderot, 2e *Entretien sur le Fils naturel.*

guette [1]; il les accuse de copier leur chambre, de piller leurs portefeuilles [2]; il leur demande des paysages authentiques, au lieu de leurs décorations de théâtre; des paysans plus semblables à nos fermiers et à nos laboureurs, qu'à des bergers d'opéra-comique; une couleur vraie, au lieu d'un coloris d'éventail; de vrais hommes à la place de mannequins drapés, dressés, posés, « marcelisés [3]. » Mais cet amour de la réalité ne va pas, chez Diderot, jusqu'à nier les droits de l'idée; au contraire, personne ne les a plus souvent affirmés et défendus avec plus de force : tantôt il parle de la nécessité pour l'art de choisir dans la nature, d'isoler ou de rapprocher, d'introduire l'ordre dans la confusion, de mettre les beautés en leur véritable place, d'ajouter et de supprimer [4]; tantôt il veut que l'artiste s'élève jusqu'à la contemplation d'un premier modèle qui n'existe nulle part, mais dont nous portons en nous la notion confuse; et, bien loin de penser que ce modèle idéal n'est que la réunion harmonieuse de différentes parties empruntées à une infinité d'individus, il déclare que si les artistes grecs n'avaient pas eu les yeux fixés sur ce modèle, ils n'auraient jamais été capables ni de rencontrer ces formes parfaites, ni de les réunir, ni de les réduire à une juste proportion pour

1. Œuvres de Diderot, *Essai sur la peinture*, éd. Assezat, X, p. 464 et 465.
2. Salon de 1765, à propos de Canova.
3. *Essai sur la peinture*. « Si Marcel rencontrait un homme placé comme l'Antinoüs, lui portant une main sous le menton et l'autre sur les épaules : « Allons donc, grand dadais, lui dirait-il, est-ce qu'on se tient comme cela? »
4. Voir principalement Salon de 1767, à propos de Vernet.

composer un tout souverainement beau [1]; tantôt il admet « une lisière de convention sur laquelle on permet à l'artiste de se promener [2]; » et non-seulement il reconnaît que certains effets de la nature ne peuvent être rendus, mais il s'en réjouit comme d'une heureuse impossibilité qui avertit l'artiste qu'il a mieux à faire qu'à lutter vainement avec la nature; tantôt enfin il s'attache à prouver que les passions ont souvent besoin d'être modifiées dans leurs expressions pour ne pas devenir choquantes, pour ne point changer en horreur et en dégoût le plaisir que l'art nous promet [3]. Il y a loin d'une pareille doctrine au réalisme qui ne veut ni choisir ni ordonner, qui regarde comme une chimère l'existence d'un type primordial et comme un sacrilége toute tentative pour corriger la nature, ou plutôt pour l'interpréter.

Diderot cependant n'est pas un idéaliste à la façon de Gœthe et en général de l'école allemande. S'il veut que la nature soit une chose et l'art une autre, il aime cependant à retrouver dans les œuvres d'art tous les signes d'une vie intense; il ne lui déplaît pas, par exemple, de pouvoir prendre pour bien vivantes les jeunes filles créées par le pinceau de Greuze; il leur parlera comme si elles pouvaient lui répondre; bien mieux, il entendra leur réponse, et le dialogue est si vrai que les deux interlocuteurs paraissent aussi réels l'un que l'autre. Il va lui-même au-devant de l'illusion et préfère les tableaux qui la lui donnent;

1. Préface du *Salon de 1767*.
2. Salon de 1767, à propos de Casanova.
3. Voir *Paradoxe sur le Comédien*.

il veut entrer dans la scène, se mêler aux acteurs. Une tempête de Vernet n'est point pour lui l'image d'une tempête; il verra les naufragés, il les plaindra, il gémira de ne pouvoir les secourir; il sera sur le rocher contre lequel les flots ont poussé l'embarcation; il sera sur le rivage, près du cadavre rejeté par la mer. Ce n'est pas lui qui se plaindrait de voir la statue de Galatée s'animer sous le ciseau du sculpteur [1] ; cette conception qui paraissait à Gœthe tout à fait contraire à l'idée véritable de l'art, est pour Diderot, comme pour Rousseau, un mythe plein de sens et de vérité. Son idéalisme consiste à unir harmonieusement l'idée à la forme, non à sacrifier la forme à l'idée; il veut que le signe caractéristique aille chercher le regard du spectateur; mais il n'efface pas les traits accessoires indispensables à la vérité et à l'effet de la représentation. Il nous est donc permis de conclure que, si Diderot appartient à l'école réaliste par quelque endroit, par ses contes, par exemple, où à l'analyse des sentiments il mêle la peinture très-circonstanciée et souvent triviale des individus, il appartient à l'école idéale comme philosophe et comme critique. Rappelons-nous maintenant quelles étaient les théories générales sur l'art avant Diderot; combien tous les écrivains, sauf un seul, dont la pensée n'est

1. Gœthe, *Mémoires*, I, XI. — Voir le Salon de 1763 (*Revue de Paris*, 15 août 1857). A propos d'un groupe de Falconet, Diderot ne songe point à critiquer l'idée de ce groupe; au contraire, il refait en pensée l'œuvre de Falconet : « Je conserve au Pygmalion son expression et son caractère; mais je le place à gauche; il a entrevu dans sa statue les premiers signes de vie. Il était alors accroupi; il se relève lentement jusqu'à ce qu'il puisse atteindre la place du cœur. Il y pose légèrement le dos de la main gauche; il cherche si le cœur bat. »

ni claire ni toujours conforme à elle-même, avaient peu su distinguer entre l'art et la nature, et nous pourrons mesurer la distance subitement franchie par Diderot, que Voltaire appelait *un génie aux grandes ailes* [1].

Diderot a-t-il sur chacun des beaux-arts des aperçus aussi nouveaux et aussi justes? C'est ce que nous devons examiner.

Bien que les occasions lui aient manqué pour exposer ses idées sur l'architecture, il a pourtant comme ébauché une théorie de cet art. Il avait remarqué que « ce qui est solide en nature est aussi ce que nous jugeons beau dans l'art ou l'imitation ; » par exemple, la courbe qui forme la voûte de Saint-Pierre est celle de la plus grande résistance et Saint-Pierre est un chef-d'œuvre. Il en résulte que la solidité est une condition de la beauté; mais est-elle la beauté même? oui, selon Diderot, si cette solidité se manifeste d'elle-même aux regards, sans le secours du compas et du calcul, sans avoir besoin de consulter un géomètre : « La solidité ou plus généralement la bonté est la raison continuelle de notre approbation ; cette bonté peut être dans un ouvrage et ne pas paraître, alors l'ouvrage est bon, mais il n'est pas beau. Elle peut y paraître et n'y pas être; alors l'ouvrage n'a qu'une beauté apparente. Mais si la beauté y est en effet, et qu'elle y paraisse, alors l'ouvrage est vraiment beau et bon [2]. » Complétons cette doctrine; à la solidité,

1. Voir à l'Appendice les idées de Diderot sur la cause du plaisir esthétique. Note A.
2. *Lettres à Mlle Voland*, 2 septembre 1762.

terme que Diderot lui-même trouverait trop étroit, puisqu'il y substitue celui de bonté, ajoutons la convenance, la commodité, l'appropriation de chaque partie à sa fin; et supposons, comme le veut d'ailleurs Diderot, que ces différentes qualités, non-seulement appartiennent à l'édifice, mais soient comme annoncées par les dehors, comme écrites sur les façades par la division des membres, par la répartition des masses, par la place même des moulures et des ornements de tout genre; et la définition de Diderot ressemblera beaucoup à une définition moderne, d'après laquelle l'architecture ne serait que « l'expression d'un besoin satisfait [1]; » définition trop restreinte, il est vrai, mais parfaitement claire, incontestable dans la plupart des cas, et qui a l'avantage de ne point immobiliser le beau, si l'on peut dire, dans une forme convenue. Etait-ce bien là la pensée de Diderot? on n'en peut douter, car il ne recule point devant les conséquences de cette doctrine : il proteste contre l'imitation par l'art des œuvres d'art antiques; il reproche à nos artistes de copier les anciens sans tenir compte de la différence des temps et des institutions [2]; il fait remarquer à Soufflot que sa porte de Sainte-Geneviève est étroite et qu'en dépit des exemples empruntés aux Grecs et aux Romains elle restera étroite, car la porte d'un temple ancien n'était point faite pour la foule, qui restait sur l'emplacement extérieur, où l'on allumait le feu du sacrifice; enfin, s'il

1. Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, 1er entretien.
2. Voir deux lettres insérées dans le 1er vol. de la *Correspondance de Grimm et Diderot*, aux dates du 15 oct. et 1er nov. 1764.

veut que le « besoin » soit satisfait avant tout, il n'est pas moins explicite sur la question d'expression. La destination de l'édifice doit se lire clairement, selon lui, dans ses formes et dans ses lignes. « J'exigerais, dit-il, de celui qui doit construire un édifice qu'on en devinât la destination d'aussi loin qu'on l'apercevra[1]. » Cette théorie, il faut le reconnaître, a tout au moins le mérite d'affirmer la nécessité de la franchise dans l'art. Toute œuvre d'art, en effet, doit porter avec elle sa signification, et si elle doit être utile, comme c'est le cas dans l'architecture, accuser nettement son usage : un temple qui n'est pas plus un temple qu'un théâtre, un palais qui n'est pas plus un palais qu'une prison, sont des constructions sans valeur, au point de vue esthétique; elles ressemblent à des volontés indécises, à des âmes mal trempées, à des pensées mal venues ; elles ne méritent pas plus de compter parmi les œuvres d'art que parmi les hommes les

1. Cette observation est inspirée à Diderot par un projet de Soufflot; la ville de Reims voulant élever un monument à Louis XV, cet architecte avait proposé de construire, sur une place de la ville, une colonnade qui eût masqué les maisons, et d'enfermer la statue du roi dans une niche, à l'extrémité de ce portique. La couleur antique d'un pareil monument ne séduisit point Diderot : « Heureusement, écrit-il à Grimm (juillet 1760), ce projet a été rejeté; on a préféré les idées de l'ingénieur de la province qui a pensé que, dans une ville de commerce, il fallait une place marchande. » Il ajoute : « La plupart de nos artistes n'ont que des vues générales et vagues des frontons, des chapiteaux, des colonnes, des corniches, des croisées, des niches; jamais d'idées particulières. Ils ne songent pas à se demander : Quel est l'objet principal de mon édifice? Qu'est-ce qui s'y passera? quelles sont les circonstances du concours qui s'y fera? Qu'arrive-t-il dans ces circonstances? D'où il s'en suit que l'édice est beau (Diderot parle d'une beauté apparente), mais qu'il ne convient pas plus à l'endroit où il a été placé qu'un autre..... Il est évident que les intervalles vides ne doivent presque point avoir de rapports avec les intervalles pleins, dans un édifice destiné à la conservation des grains. Que deviennent donc alors ces *proportions rigoureuses dont l'imbécille pusillanimité de nos artistes tremble de s'écarter!...* »

individualités effacées et sans caractère, les *capite deminuti* de la vie morale.

Diderot a-t-il compris les beautés de l'architecture gothique ? nous n'oserions l'affirmer, en l'absence d'un texte précis. Cependant il s'est douté qu'il y avait dans le goût de son siècle à cet égard plus de prévention et de légèreté que d'équité et de raison. « Dans cette liste de temples, dit-il à propos d'un ouvrage de David Le Roy, vous voyez qu'il n'est point question des églises gothiques dont toute l'Europe s'est cependant trouvée remplie. M. Le Roy n'en parle qu'en passant et très-légèrement [1]. » Il est fâcheux que Diderot n'ait point fait une étude plus approfondie des ressources et de l'objet de l'architecture, ou que cette parole, que nous citions, n'ait point été entendue et recueillie : il aurait relevé le gothique un demi-siècle plus tôt d'un injuste mépris; il aurait donné à notre architecture nationale la place qui lui est due dans l'histoire de l'art; il aurait eu le mérite de toutes les initiatives [2].

Les opinions de Diderot sur l'architecture ne nous sont guère connues que par quelques passages isolés et fort courts de sa correspondance; nous savons mieux quelles furent ses théories, quel fut son goût en sculpture; des pages entières de ses salons, des projets de monuments, qu'il conçoit et qu'il expose dans ses lettres, ses jugements sur de nombreux ouvrages contemporains, nous permettent de saisir toute sa pensée.

1. Même ouvrage, juillet 1760.
2. Voir à l'appendice la théorie de Diderot *Sur les Jardins*. Note B.

Diderot, comme nous l'avons dit plus haut, admet un type primordial de beauté; il l'appelle le modèle idéal, la ligne vraie. Mais en même temps il reconnaît un principe de variété dans la représentation de cet idéal qui, par sa nature et sa définition, semblerait devoir être toujours le même. Au-dessus de cette ligne vraie, « les artistes, dit-il, peuvent s'élancer en se jouant pour produire le chimérique, le sphinx, le centaure, l'hippogriffe, le faune, et toutes les natures mêlées; au-dessous ils peuvent descendre pour produire les différents portraits de la vie, la charge, le monstre, le grotesque, selon la dose de mensonge qu'exige leur composition et l'effet qu'ils ont à produire, en sorte que c'est presque une question vide de sens que de chercher jusqu'où il faut se tenir approché du modèle idéal de la beauté, de la ligne vraie[1]. » Question vide de sens peut-être; cependant, Diderot a cherché à la résoudre, et, selon nous, avec grande raison. Ce modèle idéal s'impose surtout à la sculpture; elle ne peut guère descendre au-dessous, et nous verrons que Diderot est de cet avis; elle peut monter au-dessus, suivant son expression, mais c'est à la condition de se souvenir de son point de départ. L'être chimérique n'est point une déviation de la ligne vraie, du moins dans la sculpture idéale, c'est-à-dire fidèle à ses lois; il n'est qu'une variation, plus ou moins capricieuse, sur un même thème, celui de la beauté; le modèle idéal nous apparaît alors avec un ensemble d'accessoires étranges ou même bizarres,

1. Salon de 1765, *Préface*.

mais il n'est ni faussé ni altéré. Le monstre antique, comme le centaure, n'est point un monstre de laideur; c'est la beauté sous un nouvel aspect; ce n'est point la réunion de plusieurs difformités; c'est plutôt la fusion incomplète de deux beautés d'ordre différent; souvent ce n'est point la ligne vraie qui s'est inclinée vers la ligne fausse; c'est la ligne fausse qui tend à se redresser; si le sphinx a les ailes d'un aigle et le corps d'un lion, la tête et la poitrine sont dignes d'une déesse. Le Faune n'est point un homme dégradé; c'est le type ennobli d'une nature encore sauvage.

Il existe donc un modèle, sinon unique et constant, du moins assez peu variable, pour la beauté physique. Quelle idée se fait Diderot de ce type idéal? Est-ce pour lui la statue antique de la belle époque, telle que Phidias l'a conçue, symbole vivant de toutes les énergies disciplinées du corps et de l'âme? Est-ce le modèle plus gracieux, plus séduisant, également sorti du ciseau grec, tel que nous le montrent la Vénus de Médicis ou l'Apollon du Belvédère? Est-ce la beauté sauvage de Michel-Ange, ce type qui semble emprunté à une race héroïque, plus vaillante et plus vigoureuse que la nôtre? est-ce enfin ce modèle du XVIIIe siècle, où le sentiment de la beauté antique, encore mal épuré, mal affermi, cherche à se fondre avec une coquetterie toute française; auquel Falconet, Pigalle, Bouchardon s'applaudissent d'avoir donné toute la nuance de sévérité que comportait le goût frivole de leur siècle? Diderot ne s'est pas toujours prononcé à cet égard d'une façon bien explicite : tan-

tôt il semble ne pas distinguer entre Phidias, Puget, Pigalle et Falconet[1]; tantôt, épris de l'antiquité, il l'oppose à toutes les œuvres des modernes ; il déclare alors que la femme des anciens lui paraît plus belle que celle de son temps, parce qu'elle est plus femme ; il défend la Vénus de Médicis que certains artistes du XVIIIe siècle ne trouvaient pas assez *provocante*[2]; mais comment la défend-il ? « Le caractère d'une figure qui se dérobe à des regards indiscrets peut-il être trop sévère ? — Vénus pudique. — Eh bien, tout est dit[3]. » Comme si cette prétendue sévérité tenait au sujet, et non à la manière dont les anciens entendaient la grâce ! Nul doute que Diderot, s'il avait mieux connu l'antiquité, s'il avait vu, par exemple, les marbres du Parthénon, n'eût été partisan d'un style plus sévère encore ; la différence qu'il remarque entre son temps et l'antiquité lui eût paru un abîme.

C'est surtout au sujet de l'expression et de la manière de composer les groupes que Diderot semble en désaccord avec les principes de l'art antique. Rassembler des êtres allégoriques et réels, les disposer dans l'attitude de personnes qui parlent au spectateur ou entre elles, construire pour ainsi dire en marbre une sorte d'énigme pittoresque, faire jouer à des personnages éternellement immobiles le dernier acte, la scène la plus violente d'une tragédie héroïque ou fantastique, tel était le grand problème au XVIIIe siècle :

1. Salon de 1765, *préface*.
2. On trouverait difficilement cet adjectif chez les écrivains du XVIIe siècle; tant il caractérise bien le genre de beauté mis à la mode par Watteau et Boucher!
3. Œuvres de Diderot, *Essai sur la peinture*.

Slodtz, dans un monument de Saint-Sulpice, groupait un Ange et la Mort avec le curé Languet ; l'ange soulevant une draperie montrait au curé l'immortalité et la Mort reculait justement épouvantée. Pigalle, dans le mausolée du maréchal de Saxe, mettait un enfant et une femme en pleurs en opposition avec un Hercule et le spectre effrayant de la Mort ; les faiblesses mêmes du héros étaient représentées par un amour, et comme la critique se plaignait de cette irrévérence, Pigalle coiffa son amour d'un casque pour le forcer à réveiller des idées guerrières.

Diderot sur ce point est bien de son siècle. Il aime le mouvement, le geste exagéré, le drame, la mise en scène, et surtout les idées neuves et piquantes. Il a refait la composition de Pigalle pour le mausolée du maréchal de Saxe ; sans doute le sujet qu'il propose est moins compliqué, mais comme nous sommes loin de la simplicité antique ! « La mort, couchée sur le tombeau et relevant la pierre de la main droite, aurait été tout entière à cette action ; elle n'eût ni regardé le héros ni entendu la France ; la mort est aveugle et sourde..... J'aurais laissé tomber mollement les bras du maréchal et il serait descendu en tournant la tête *avec quelque regret* sur les symboles d'une gloire qu'il laissait après lui... » Diderot corrige encore Pigalle à un autre égard : « J'aurais couvert, dit-il, les os du squelette d'une *peau presque sèche* qui en aurait laissé voir les nodus [1]. » Cela vaut mieux sans doute qu'un spectre en pierre ; mais cette Mort est encore hideuse :

1. *Correspond. de Grimm et Diderot,* 15 oct. 1756.

or, la laideur ne saurait cohabiter avec la beauté dans les flancs du marbre.

Est-il question d'élever un monument au Dauphin dans la cathédrale de Sens ? Cochin demande un projet à Diderot qui, toujours bouillant et fécond, en envoie cinq, tous plus théâtrals les uns que les autres[1]. Ici la Religion arrête l'Épouse qui veut prendre place avant le temps auprès de l'Époux mort ; là, c'est le moment du réveil : l'Époux et l'Épouse se reconnaissent « avec une joie mêlée de surprise. » Voici la Maladie qui d'un geste impérieux ordonne au Dauphin de descendre dans un caveau qu'elle a entr'ouvert ; voilà le Temps qui brise sa faux contre un monument élevé à la Tendresse conjugale. Un autre projet nous présente la Tendresse conjugale qui cache son visage dans le sein de la Religion ; deux flambeaux sont à ses pieds ; l'un est éteint, l'autre brûle encore. Ajoutez à ces personnages principaux les figures épisodiques ; la France méditant sur la perte qu'elle vient de faire, et des enfants en pleurs, et un grand ange qui sonne le réveil, et la Justice les *reins ceints d'un serpent* et tout l'attirail obligé des attributs mythologiques ! Il faut encore voir l'embarras de Diderot pour rendre sensibles ces deux mots : « *Apprenez à mourir*, *apprenez à aimer.* » Il se creuse la tête, il demande conseil à Mlle Voland, il trouve le moyen qui l'avait fui, il se fait des objections, il s'applaudit.

Nous demandons la permission de citer entièrement le cinquième projet. Diderot l'appelle le sien ;

1. Voir la *Corresp. de Grimm,* 15 août 1756, et les *Lettres à Mlle Voland,* 2 février et 20 février 1766.

les autres, il les destine à Cochin, à la cour, « où il y a beaucoup de flatteurs et peu de gens de goût, » aux amateurs du temps « qui n'ont pas le grand goût de l'antique. » Mais le dernier, il l'a composé pour sa propre satisfaction. « J'aime, dit-il, les impressions fortes et le tableau que je vais vous décrire, *fait frémir*... Imaginez un mausolée auquel on arrive par des degrés. Là je suppose un cénotaphe ou tombeau creux, où l'on n'aperçoit que le *sommet d'une tête couverte d'un linceul, avec un grand bras nu qui pend au dehors*. La *Tendresse conjugale* a déjà franchi les premiers degrés, et se hâte *d'aller saisir ce bras*. La *Religion* l'arrête en lui montrant le ciel, tandis qu'un grand enfant tout nu sur lequel la Tendresse conjugale a tourné lentement ses regards la *retient par un des pans de son vêtement ;* l'enfant a la tête tournée vers le ciel et pousse des cris. » L'auteur de ce projet compliqué et dramatique est-il bien le même homme qui avait dit un peu plus haut : « Les anciens qui savaient que la richesse est ennemie du sublime, s'en seraient tenus aux deux oreillers et à la seule figure de l'épouse *qui se range ;* car cette figure seule est vraiment sublime. » On le voit ; il aime la simplicité, mais il ne déteste point le luxe des détails et des idées ; il ne dissimule pas un penchant pour l'antique, mais il ne rompt pas avec le style moderne ; ici il condamne le mélange des personnages allégoriques et réels ; là il prendra plaisir à les grouper ensemble.

Ne nous hâtons pas cependant de conclure au mauvais goût de Diderot ; avec un esprit si mobile, un tempérament si fougueux, tout est une question de

jour et d'heure. Dans une de ces pages délicieuses, comme Diderot seul en ses bons moments pouvait les écrire, il a finement indiqué le but, les ressources et les limites de la sculpture [1] : « La sculpture, dit-il, ne souffre ni le bouffon, ni le burlesque, ni le plaisant, rarement même le comique. Le marbre ne rit pas. Elle s'enivre pourtant avec les faunes et les sylvains ; elle a très-bonne grâce à aider les satyres, à remettre le vieux Silène sur sa monture, ou à soutenir les pas chancelants de son disciple. Elle est voluptueuse, mais jamais ordurière. Elle garde encore dans la volupté, je ne sais quoi de recherché, de rare et d'exquis qui m'annonce que son travail est long, pénible, difficile, et que s'il est permis de prendre le pinceau pour attacher à la toile une idée frivole qu'on peut créer en un instant, et effacer d'un souffle, il n'en est pas ainsi du ciseau qui déposant la pensée de l'artiste sur une matière dure, rebelle, et d'une éternelle durée, doit avoir fait un choix original et peu commun. »

Si Diderot eût vécu de nos jours, s'il avait vu l'antiquité face à face et non dans les infidèles traductions de quelque maladroit moulage, s'il avait contemplé les œuvres les plus graves et les plus chastes de la grave et chaste sculpture, il eût sans doute ajouté : la statue doit offrir l'image de la vie, mais une image épurée ; le sentiment doit palpiter sous l'enveloppe du marbre, mais d'une manière discrète et contenue ; la passion y sera à l'état de l'instinct qui

1. *Salon de* 1765.

s'éveille ; les gestes seront sobres, mesurés, et comme rhythmés aux accents d'une musique mystérieuse ; la sculpture groupera Niobé et ses enfants, mais elle ne sacrifiera ni la beauté des têtes, ni la clarté du sujet à l'expression de la douleur ou à l'arrangement pittoresque ; elle ne cherchera pas à traduire par des attributs et des gestes un sentiment ou une réflexion que le discours seul peut rendre avec exactitude ; et se gardera bien de vouloir dire : « Apprenez comment on meurt, apprenez comment on aime. » Elle posera le pied de la Fortune sur un globe ou sur une roue ; elle attachera des ailes aux épaules de Psyché, mais elle ne mettra pas, comme Falconet, un cœur entre les mains de l'Amitié. Elle ne dédaignera pas une idée ingénieuse ; elle mettra sur un tombeau un génie éteignant une torche, mais elle ne représentera pas un *époux qui se range pour faire place à l'épouse.* Elle se passera des squelettes, décharnés ou couverts d'une peau transparente, des cavernes, des tombeaux entr'ouverts, des attributs sans nombre qui obscurcissent l'idée de l'artiste au lieu de la rendre plus claire. Elle est économe de ses forces et de ses moyens ; elle se renferme sagement dans la région du possible et du vraisemblable. Elle arrive à l'expression sans violence ; elle se souvient qu'elle a pour premier devoir d'être belle, pour second d'être belle encore ; elle sait qu'accepter une lutte inégale avec le drame, avec la

1. « On trouve l'idée du cœur petite, symbolique et mesquine ; je trouve, moi, qu'il ne lui manque que l'antiquité de la mythologie, et la sanctification du paganisme. Accordez-lui ce sceau, et vous n'aurez plus rien à dire. » *Salon de* 1765, Falconet.

peinture, c'est renoncer à ses propres avantages et courir à une défaite certaine.

Nous avons parlé de la théorie de Falconet sur les bas-reliefs ; Diderot, sans la réfuter, avoua sa préférence pour la méthode antique ; sans doute il pensait que l'illusion étant interdite au bas-relief[1], c'est folie d'y tendre, et que nous admirons surtout la puissance d'un art quand cet art laisse voir franchement par où il est impuissant. Mais si telles étaient les idées de Diderot sur le bas-relief, pourquoi a-t-il exigé quelquefois de la sculpture, des qualités qui n'appartiennent qu'à la peinture et à la poésie ? C'est toujours la même contradiction : Diderot n'hésitant jamais, on croirait que ses idées se déduisent les unes des autres ; rapprochez les textes ; vous êtes tout étonné de voir un homme si différent de lui-même, et pourtant si confiant en la clairvoyance de son génie. Ce ne sont pas les systèmes qu'il aime ; mais les fragments de système. Heureusement, quelques-uns de ces fragments contiennent une part de vérité plus grande que des systèmes entiers.

Il n'est point d'art sur lequel Diderot ait tant écrit que sur la peinture. Il l'aime, non pas seulement en auteur de salon, mais parce qu'elle est expressive et dramatique. Son génie tumultueux se complaît dans les scènes violentes qu'elle évoque ; son goût pour les détails et pour les particularités de la vie s'accommode à merveille des types individuels qu'elle reproduit.

1. Voir *Salon de* 1765, à propos de Falconet.

La peinture, en effet, n'est pas vouée à l'idéal, comme la sculpture; il lui est permis de pousser plus loin l'imitation du réel par cela seul qu'elle en possède les moyens. Cette différence avait frappé Diderot : « On peint tout ce qu'on veut, dit-il; la sévère et grave sculpture choisit [1]. » C'est étendre sans doute un peu loin les prérogatives du peintre; la peinture choisit aussi; mais elle choisit entre un plus grand nombre d'objets. « Le crayon est plus libertin que le pinceau, dit-il encore, et le pinceau plus libertin que le ciseau [2]. » Nous pouvons, malgré le mot, admettre ce libertinage, auquel Diderot d'ailleurs, comme nous le verrons, a su poser des règles. Il reconnaît également que si la peinture peut prétendre à la beauté idéale, elle doit savoir en certains cas y renoncer : « Les visages réguliers, nobles et grands, dit-il à propos d'une esquisse de Vanloo, font aussi mal dans une composition historique, que dans un paysage un bel et grand arbre, bien droit, bien arrondi, dont le tronc s'élève sans fléchir, dont l'écorce n'offre ni rides ni crevasses ni gerçures, et dont les branches s'étendent également en tous sens, formant une vaste cime irrégulière [3]. »

Voilà déjà la variété introduite dans la représentation pittoresque. Mais faut-il s'écarter de l'idéal à plaisir, et sans règle? N'y a-t-il point lieu de chercher jusqu'à quel point l'art peut employer les figures irrégulières et communes? Si la laideur est un élément

1. *Salon de* 1765.
2. *Id.*
3. *Salon de* 1765, à propos des esquisses de Vanloo, pour la Chapelle de Saint-Grégoire, aux Invalides.

qu'on ne doit pas négliger, ne doit-elle pas subir une transformation pour être associée aux autres éléments de l'art ! Diderot demande avant tout un dessin correct, mais correct en ce sens que la ligne vraie une fois violée en un point le soit en tous les autres, suivant une certaine loi de conséquence, dont la nature elle-même donne l'exemple : « Voyez cette femme qui a perdu les yeux dans sa jeunesse.... appelez la Nature ; présentez-lui ce cou, ces épaules, cette gorge, et la Nature dira : c'est le cou, ce sont les épaules, c'est la gorge d'une femme qui a perdu les yeux dans la jeunesse [1]. » Nous voyons en effet que l'art, pour être vraisemblable, doit mettre une espèce d'accord entre les défauts et les qualités ; poser la tête d'un Hercule sur le buste d'un Antinoüs, associer la pâleur d'un tempérament lymphatique aux traits accentués d'un tempérament robuste, donner à Thersite le corps de l'Apollon du Belvedère, ce sont là de véritables contre-sens en peinture. Mais ce que Diderot dit à la fois de la nature et de l'art, il ne faut l'entendre que de l'art. C'est la nature qui contient les exceptions, l'art ne saurait admettre que la règle. La nature n'est point si correcte que Diderot, dans son enthousiasme pour elle, veut bien l'affirmer ; elle place souvent une tête charmante sur un buste mal conformé ; elle grandira démesurément la taille et laissera à la figure les proportions ordinaires ; la bouche la plus irréprochable n'accompagnera pas toujours l'ovale le plus régulier ; le nez grec peut s'égarer quelquefois sur un visage

1. *Salon de* 1765.

sans noblesse. Tous les peintres savent qu'un modèle peut offrir des extrémités fines et délicates avec des formes générales indécises et mesquines, Diderot lui-même connaît bien ces anomalies; qu'on lise, à sa place, dans les œuvres du philosophe, l'anecdote sur Mme de la Martinière, qui avait une si jolie tête! C'est l'art qui rétablit la concordance. Que veut donc dire Diderot, lorsqu'il ajoute ces mots au passage précédent : « Nous disons d'une statue qu'elle est dans les proportions les plus belles : oui, d'après nos pauvres règles, mais selon la nature? Si sur l'extrémité du pied de la Vénus de Milo, la nature, évoquée derechef, se chargeait d'achever la figure, vous seriez peut-être surpris de ne voir naître sous ses crayons qu'un monstre hideux et contrefait. Mais si une chose me surprenait, moi, c'est qu'il en arrivât autrement. » Le philosophe fait évidemment trop d'honneur à la nature. Elle n'est point si conséquente avec elle-même. Elle semble même nous avoir laissé le soin d'être plus conséquents qu'elle, et c'est ainsi que nous arrivons à l'art. Ou la Vénus de Milo est une pauvre statue, ou sur le pied de la Vénus de Milo, la nature, travaillant d'après ses plans, n'élèverait pas une masse informe et grimaçante. Diderot ne l'a-t-il pas avoué, lorsqu'il a dit que l'idéal est plus vrai que la réalité? Pour revenir à la peinture, Diderot a raison de lui demander des types où toutes les formes dérivent les unes des autres; des aveugles qui soient aveugles de partout, des athlètes qui de la tête aux pieds rappellent les exercices de la palestre; des visages qui soient au corps ce que les yeux sont au

visage; où tout, en un mot, se lie, s'enchaîne et se complète. C'est là, en effet, la véritable correction qui consiste non à copier exactement une jambe ou un bras, mais à observer cette loi de conséquence que la nature tend à réaliser et que l'art seul réalise.

Il faut bien le reconnaître cependant, en s'écartant ainsi de la beauté idéale, la peinture se rapproche de la réalité. Elle se confondrait complétement avec la nature, si par une évolution hardie, elle ne se rejetait dans certaines exagérations de la forme. Le plus souvent, en effet, elle rachète l'absence de beauté par un caractère fortement accentué. Si la grâce suprême est incompatible avec l'altération de la ligne vraie, d'autres qualités, la force, la naïveté, une certaine grâce même, n'ont pas besoin, pour se manifester, d'être unies à la perfection même. Dans la beauté idéale, toutes les énergies physiques et intellectuelles se balancent et s'harmonisent; la peinture rompt franchement l'équilibre, mais c'est au profit d'une de ces énergies. L'imitation, les leçons de l'Académie, l'habitude du modèle [1] et du mannequin avaient rendu l'art timide au XVIII[e] siècle; les tableaux de ce

1. L'*Encyclopédie* cite une assez plaisante, mais très-naturelle conséquence de cette habitude : « Un modèle nommé Deschamps a posé, pendant plus de quarante ans, à l'Académie de peinture. Pendant cette longue période de temps, presque toutes les figures des tableaux de l'école française ont été étudiées d'après Deschamps ; tantôt Deschamps était Mercure toujours jeune, tantôt il était le terrible Mars, tantôt Neptune, Platon, Jupiter. Ceux qui avaient quelque habitude de l'école reconnaissaient l'éternel Deschamps dans les différents ouvrages des peintres et des statuaires et admiraient les nombreuses métamorphoses qu'on lui faisait subir. Il n'y avait pas jusqu'à sa tête qui ne se fît quelquefois reconnaître, et l'on était étonné de voir sa face un peu bachique devenue celle d'un héros ou d'un dieu. (*Encyclopédie de Watelet et Levesque*, I, p. 520.)

temps présentent une vaste galerie de personnages sans caractère ; ce sont des natures qui flottent entre la beauté idéale et la réalité ; point de grand parti pris ; le dessin craint d'être magistral. L'école florentine est peu en honneur, on lui préfère l'éclectisme de l'école bolonaise en le soumettant toutefois à une nouvelle épuration qui lui ôte ce qu'il pouvait encore conserver de grandeur et d'originalité. Diderot a senti parfois ce défaut. S'il aperçoit chez Doyen une figure qui rappelle l'école des Carraches, il se récrie d'admiration. Ce qui lui plaît dans Deshays, c'est le mouvement, le caractère frappant des têtes. Ce qu'il blâme particulièrement dans Vien, ce sont ces figures qui, malgré leur irréprochable correction, n'ont ni beauté, ni force, ni accent, ni rien de ce qui s'impose au souvenir. En haine de ce style effacé, aussi éloigné du mensonge que de la vérité, Diderot recommande hardiment, dans certains passages, l'exagération. « Mais toute nature exagérée, agrandie, embellie au-delà de ce qu'elle nous présente dans les individus les plus parfaits, n'est-elle pas romanesque ? Non. Quelle différence mettez-vous donc entre le romanesque et l'exagéré ? Voyez, ajoute Diderot, le préambule de ce salon[1]. » Le préambule n'explique pas très-bien cette différence. Mais sans doute le romanesque, pour Diderot, c'est le caprice, la bizarrerie, les raffinements outrés, les perfections équivoques, le faux en tout genre ; l'exagéré, au contraire, c'est l'embellissement de chaque partie suivant une loi proportionnelle ;

1. *Salon de* 1767.

c'est la nature agrandie, mais agrandie d'après ses propres plans; c'est un mensonge préparé et rendu vraisemblable; c'est toujours la vérité.

Voyons quelle part, suivant Diderot, revient à chacun des éléments dans l'ensemble de l'œuvre.

Diderot admet deux manières de traiter la couleur : l'une tout arbitraire; ce sera celle de Wouvermans, de Rubens; l'autre entièrement vraie : c'est celle de Téniers, du Titien. Boucher, interrogé où il prend sa couleur, à propos d'un « *Sommeil de l'enfant Jésus* », répondit : « Dans ma tête : la lumière du Thabor et celle du Paradis sont peut-être comme cela [1]. » Voilà la convention : Chardin se mettait en face de la nature, et ne quittait le modèle que lorsqu'il avait trouvé la teinte exacte : voilà la vérité. De ces deux systèmes quel est le meilleur ? Diderot n'hésite pas : « Le grand coloriste est celui qui a pris le ton de la nature et des objets bien éclairés et qui a su accorder son tableau. » Mais comment se fait cet accord? Suffit-il d'imiter la couleur réelle des objets, faut-il modifier la valeur respective des tons? Diderot, pour qui la nature est toujours parfaite, n'y aperçoit aucune disparate; selon lui, l'air et la lumière sont « deux harmoniques universelles [2], » qui lient et fondent toutes les teintes. Cette observation, croyons-nous, est beaucoup trop absolue; la nature présente d'ordinaire ses couleurs par grandes masses, de là pour l'œil autant de tableaux monochromes, de véritables camaïeux; c'est entre ces tableaux divers qu'il pourrait y avoir dispa-

1. *Salon de* 1763, à propos de Boucher.
2. *Salon de* 1763, à propos de Deshays.

rate, mais la disparate s'efface par la distance, par l'impossibilité même d'embrasser d'un seul coup d'œil une très-vaste étendue. D'ailleurs, on voit que l'on ne peut mettre indifféremment toutes sortes de fleurs dans une plate-bande; la lumière a beau être vive, éclatante; il y a des contrastes qu'elle ne peut dissimuler. Telle corbeille d'un jardin anglais (en Angleterre) nous paraîtra, même dans les jours sans brouillard « un champ clos où les couleurs ennemies luttent entre elles. » En s'appuyant donc sur cette théorie fort contestable, Diderot conclut avec logique qu'une imitation rigoureuse des couleurs locales conduit à l'harmonie de l'ensemble.

Cependant il y a des cas où la palette la plus riche est trop pauvre pour rendre l'éclat des couleurs naturelles. Diderot le reconnaît : que faire alors? choisir entre les objets et les couleurs. « Encore, après ce choix, dit-il, le meilleur tableau, le plus harmonieux, *n'est-il qu'un tissu de faussetés* qui se couvrent les unes les autres. Il y a des objets qui gagnent, d'autres qui perdent, et la grande magie consiste à approcher tout près de la nature et à faire que tout gagne ou perde *proportionnellement;* mais alors ce n'est plus la scène réelle et vraie qu'on voit, ce n'en est pour ainsi dire que la traduction[1]. » Rien de plus juste, rien de plus conforme aux idées modernes sur le coloris et aux récentes observations de la science ; Diderot semble même avoir le pressentiment de cette loi de Fechner,

1. *Salon de* 1763, même passage.

souvent rappelée de nos jours, suivant laquelle nous ne sentons pas plus de différence entre deux nuances éclatantes qu'entre deux nuances peu vives, si le degré d'intensité entre les deux premières est le même qu'entre les deux dernières. Mais que devient alors la fidélité scrupuleuse à la couleur locale, si un premier changement, forcé par la nature des choses, en amène un autre qui en nécessite un troisième, suivi lui-même de toute une série de modifications ; s'il y a, en un mot, transposition d'un ton dans un autre ? Il faut donc corriger la définition de Diderot et dire : Le grand coloriste sera celui qui saura le mieux accorder son tableau, en altérant le moins possible les couleurs de la nature, et en conservant les rapports d'intensité.

La définition de Diderot, même ainsi modifiée, est encore défectueuse à un autre égard ; elle réduit trop le coloris à un rôle tout matériel. Tout le monde sait ce qu'on entend par une couleur gaie et une couleur triste ; mais la couleur n'est pas seulement apte à rendre les sentiments extrêmes : elle contient en elle une variété infinie de nuances qui répond à une variété infinie de sentiments. Un des premiers mérites de l'artiste, celui qui lui assure une puissance illimitée sur les spectateurs de son œuvre, celui que nous considérons comme l'effet d'une inspiration, consiste à découvrir ces analogies mystérieuses ; si la couleur possède ce caractère, notre sympathie s'éveille d'elle-même ; il semble que l'idée pénètre en nous par un sens plus subtil, plus prompt, et si l'on peut dire, plus voisin de notre âme. Au contraire si ce rap-

port de la couleur au sujet n'est pas clair, s'il est même *renversé*, comme il arrive quelquefois, c'est-à-dire, si le coloris d'une bataille nous paraît mieux convenir à une fête galante, l'émotion ne naît pas, ou si elle naît, elle va en diminuant au lieu de s'accroître. Il est fâcheux que Diderot ait oublié d'insister sur cette nécessité d'un accord entre la couleur et l'idée ; accord plus indispensable encore que celui des couleurs entre elles ; il eût sans doute développé avec son éloquence accoutumée le mot de son ami Chardin : « *Ce n'est pas avec la couleur qu'on peint, mais avec le sentiment* [1]. »

Ce sont peut-être les artistes et les critiques étrangers qui nous ont initiés au charme du clair-obscur. L'école française semble n'avoir vu, dans cette partie de la peinture, si importante aujourd'hui à nos yeux, qu'un moyen de mettre les formes en relief. Diderot qui, dans ses Salons, disserte longuement sur le dessin, sur la couleur, sur la composition, est presque muet sur le clair-obscur. Un rayon de soleil qui pénètre dans une chambre et se détache comme un faisceau lumineux sur un fond obscur, appellera son attention [2]; il recommandera d'éviter l'uniformité dans la répartition des masses d'ombre et de lumière, de fuir le papillotage qui ressemble « aux petits ronds éclairés de la lumière réfléchie d'un canal au plafond d'une galerie » ; mais il ne dit rien de l'effet moral que le clair-obscur produit sur le spectateur ;

1. Voir *Mémoires inédits sur la Vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, publiés par MM. Dussieux, Soulié, etc., II, p. 441.

2. Voir principalement le *Salon de* 1767 et les *Analyses* des tableaux de Hubert Robert.

rien des pensées et des sentiments qu'il éveille. Une fois cependant, en rendant compte de l'ouvrage de l'Anglais Webb sur la peinture, il s'écrie : « Lorsque je me rappelle les tableaux de Rembrandt et autres, je suis convaincu qu'il y a dans la distribution des lumières *autant et plus d'enthousiasme* que dans aucune partie de l'art[1]. » Ce n'est là sans doute qu'une considération assez vague sur le clair-obscur : Diderot n'approfondit pas le mystère, mais du moins il le constate ; il ne rend point compte du charme, mais il témoigne qu'il le subit. C'est un réel progrès sur la critique du XVIIIe siècle.

Nous avons dit que l'abbé Du Bos avait très-heureusement distingué dans un tableau la composition pittoresque et la composition poétique. Diderot, sans nier l'importance de la première, fait justice de ces vaines prescriptions d'école que les peintres ont trop souvent admises et respectées comme des lois de leur art. Il ne veut ni de ces repoussoirs « bêtement et gauchement placés » qui trahissent trop l'intervention de l'art, ni de ces réveillons qui font qu'un tableau « ressemble à un ragoût auquel on peut ôter ou donner une pointe de sel[2], » ni de la forme pyramidale, bien qu'elle ait pour elle l'autorité de Michel-Ange, ni de la prétendue cadence dans les membres des figures, ni des constrastes étudiés. Rien de plus froid, de plus maussade, selon lui, que des opposi-

1. *Analyse de Webb. Corresp. de Grimm*, 15 janv. 1763. — C'est de cette analyse que Grimm disait : « Je lui soutiens (à Diderot) qu'il en a tiré les trois quarts de sa tête, sauf à me décider sur le quatrième quand j'aurai examiné. »

2. *Essai sur la peinture.*

tions qui ne sont pas commandées par l'esprit même de la scène ; au contraire la répétition des mêmes attitudes a quelquefois une grâce particulière que la variété violemment introduite dans le sujet ferait évanouir sans compensation[1].

La composition poétique, plus importante et plus complexe que la composition pittoresque, comprend plusieurs parties : c'est d'abord le choix du sujet, puis le choix du moment; l'expression, les gestes viennent ensuite pour caractériser l'expression représentée ; puis c'est le développement du sujet par les idées accessoires, par les personnages épisodiques, par le cadre ou le lieu de la scène, par la couleur locale, le costume; enfin la loi de l'unité rattache étroitement ces différentes parties entre elles et les fait concourir au même but.

Le sujet doit, avant tout, émouvoir. « La peinture est l'art d'aller à l'âme par l'entremise des yeux. » A ce titre, il renouvelle, mais avec plus de force, la sentence de l'abbé Du Bos contre l'allégorie : « En général, dit-il, le symbole est froid : on ne peut lui ôter ce froid insipide et mortel que par la simplicité, la force, la sublimité de l'idée[2]. » Puis Diderot propose quelques exemples, absolument comme Winckelmann, dans son traité de l'allégorie : c'est d'abord un enfant qui souffle une bulle, et penche la tête de peur d'en

1. Voir, par exemple, le *Salon de* 1769, à propos de Jollain et de son tableau, *Le Refuge*. « Je sais un grand gré à M. Jollain d'avoir agenouillé ses trois filles sans autre contraste entre elles que celle de leurs formes particulières : Le Sueur n'aurait pas pensé plus sagement. »

2. *Salon de* 1767, à propos de Lagrenée et de son tableau : *Le Clergé* ou *La Religion qui converse avec la vérité.*

être écrasé. « Cela parle, dit-il, cela s'entend, c'est l'emblème du superstitieux. » On peut trouver que, si ce sujet ne manque ni de grâce ni de naïveté, le sens allégorique qu'il renferme risque fort d'échapper au spectateur; au moins faudrait-il écrire sur cette bulle : cette bulle représente les fantômes, les revenants, les mauvais génies, les songes, les présages, les nombres fatals et les jours néfastes. Les autres exemples de Diderot sont peut-être plus clairs; mais ils ne sont guère plus ingénieux ni plus intéressants. Tant il est vrai que l'allégorie, « cette ressource des têtes pauvres, » comme l'appelle notre auteur, ne se laisse point aisément rajeunir même par des imaginations fécondes, ni réchauffer, même par les génies les plus ardents! Un conseil plus utile de Diderot, renouvelé d'ailleurs de l'abbé Du Bos, est de ne pas mêler les personnages allégoriques aux êtres réels; mais soit oubli de sa doctrine, soit faiblesse de père pour ses propres conceptions, soit tyrannie de la mode, Diderot, lorsqu'il refait un tableau ou propose le sujet d'un groupe, puise à la fois, sans trop de scrupules, dans la mythologie, dans le merveilleux chrétien, et dans le magasin déjà si exploité des abstractions allégoriques.

Diderot cependant a été quelquefois mieux inspiré; il a compris que si les figures symboliques sont incapables de toucher et d'intéresser, on peut leur substituer avec avantage des personnages empruntés à la vie réelle, mais chargés de représenter toute une classe de personnes et par suite tout un ordre d'idées. Entendez-le critiquer le monument de Reims exécuté

par Pigalle : « Que signifie à côté de ce porte-faix dormant sur des ballots cette femme qui conduit un lion par la crinière ?..... Ton porte-faix dormant sur ses ballots, voilà bien le commerce. Abats de l'autre côté de ton piédestal un taureau; qu'un vigoureux habitant des champs se repose entre les cornes de l'animal ; et tu auras l'Agriculture. Place entre l'un et l'autre une bonne grosse paysanne qui allaite un enfant et je reconnaîtrai la Population ! » A combien d'artistes de nos jours pourrait-on répéter le conseil donné par Diderot à Pigalle. Voilà bien, en effet, la véritable théorie de l'allégorie. Le peintre ou le sculpteur nous présentent une image de la vie ; c'est à nous, spectateurs, à nous aviser, par la réflexion, du sens allégorique de cette image. Quand nous sommes émus, l'esprit peut comprendre sans que l'émotion s'affaiblisse. Mais si le personnage veut être pris tout d'abord pour un symbole, nous le comprendrons peut-être ; il ne nous touchera jamais.

Le XVIII[e] siècle, dont on connaît le scepticisme et l'incrédulité, ne se contenta pas d'attaquer le principe même de la religion ; il prétendait encore exclure de l'art les sujets religieux. Les uns, les plus modérés, comme Carmontel, affirmaient que tous les tableaux d'église étaient faits, que tous les caractères de tête ayant été épuisés pour la Vierge, les saints et les apôtres, les artistes étaient fatalement condamnés au pastiche. Selon Webb, un écrivain anglais, — et protestant, cela va sans dire, — il était impossible de trouver

1. *Essai sur la peinture.* Tome X, p. 501 de l'édit. Assezat.

dans tout le martyrologe un bon sujet de tableau. Galiani, l'abbé Galiani contait que Michel-Ange avait envoyé l'Hercule-Farnèse à des religieux qui lui demandaient un Christ, et il en concluait hardiment que les sujets chrétiens n'étaient tolérables qu'à la condition de se faire païens. Diderot, si peu favorable qu'il fût à ce qu'il appelait la superstition régnante, défend, au point de vue de l'art, la religion chrétienne ; il renvoie Webb, Carmontel et Galiani devant les tableaux religieux des Lebrun, des Rubens, des Carraches et des Le Sueur ; il croit qu'il est possible de représenter les apôtres sans les faire ressembler à Mars ou à Bacchus, sans leur donner des cheveux plats, des barbes à la Juive, des physionomies pâles et maigres [1] ; il demande s'il y a des sujets plus favorables pour la peinture que les scènes dramatiques, et s'il y a quelque chose de plus dramatique que les supplices des premiers chrétiens. De nos jours on a soutenu une théorie contraire à celle que réfute Diderot : on a prétendu que les sujets religieux étaient seuls pittoresques ; qu'en dehors de la foi, il n'y avait pas de salut pour l'art ni d'inspiration sincère pour l'artiste. C'est là un autre excès que Diderot n'aurait pas approuvé : l'histoire profane et l'histoire sacrée ont également défrayé la peinture, et cela se conçoit : l'une et l'autre parlent de l'homme à l'homme ; c'en est assez pour que l'art ne les dédaigne ni l'une ni l'autre. Le peintre de la Manne et des Sacrements est aussi le peintre de l'Arcadie et du Testament d'Eudamidas.

1. *Salon de* 1767, vers la fin de la partie consacrée à la peinture.

Le sujet trouvé, il s'agit de bien choisir le moment. Or, quel est l'instant le plus favorable, est-ce le plus tranquille ou le plus agité ? Diderot, pour résoudre cette question, compare la peinture à la déclamation : « Au théâtre, dit-il, ce n'est pas dans les scènes violentes où la multitude s'extasie que le grand acteur me montre son talent. Rien n'est si facile que de se livrer à la fureur, aux injures, à l'emportement ; c'est : *Prends un siége, Cinna*, et non pas :

> Le fils tout dégouttant du meurtre de son père,
> Et sa tête à la main demandant son salaire,

qu'il est difficile de bien dire [1]. » Diderot semble en inférer que le moment tranquille étant plus difficile, doit être pour ce motif préféré par l'artiste. C'est une conclusion qu'on ne saurait admettre. Il s'agit, non de montrer son talent, mais d'émouvoir. Or, il est telle action moins touchante par elle-même que par une des circonstances qui l'ont précédée. Apollon, le couteau entre les dents, avant le supplice de Marsyas, est un spectacle qui nous fait frémir ; nous n'éprouverions peut-être que du dégoût à le voir écorcher son rival. Dans une Cléopâtre, le moment le plus intéressant, comme l'a remarqué Diderot, n'est pas celui où elle est piquée par l'aspic, mais bien celui, où, lui découvrant son sein, « elle sourit au serpent d'un sourire dédaigneux [2]. » Dans le martyre de saint Gervais et de saint Protais la sérénité des deux victimes nous touche plus que n'aurait pu le faire la vue de leur

1. Diderot, *Salon de* 1761, art. Lépicié.
2. *Lettres à Mlle Voland*, 6 nov. 1760.

sang répandu ou de leur chair déchirée. L'âme est toujours le principal sujet de l'artiste : le moment le plus favorable est celui qui la manifeste le mieux et le plus à son avantage, celui où sa beauté éclate, soit par le mépris des souffrances, soit par sa résignation « ce muet enthousiasme de quelques heures, » suivant une expression de Diderot. Or, ce moment n'est pas toujours le plus tumultueux ; le mouvement, le spectacle de la fureur, l'étalage des supplices, ébranlent fortement notre sensibilité, mais ne nous laissent pas toujours assez libres de contempler la grandeur morale des personnages ; le bruit étouffe le sentiment, prêt à naître, comme un roulement de tambour étouffe la parole. Les moyens violents assourdissent l'âme.

La même question revient à propos de l'expression et du geste. Diderot se montre partagé entre deux sentiments contraires. Tantôt il vante la beauté esthétique du repos ; il trouve que les héros de la peinture sont des forcenés et des furibonds ; il fait consister la verve, non dans l'éclat de la voix ou l'impétuosité du sentiment, mais dans une gradation d'idées à la fois savante et naturelle ; il se demande s'il n'y a pas plus de verve dans la première scène de l'*Andrienne de Térence* et dans l'*Antinoüs* que dans aucune scène de Molière et dans aucun morceau de Michel-Ange[1]. Tantôt, en haine du style théâtral de l'époque, il demande à l'artiste des expressions outrées qui pèchent, non pour s'éloigner de la nature, mais pour en être

1. *Salon de* 1767, à propos de Doyen. Voir aussi le *Salon de* 1761, à propos d'Hellé et d'un Saint-Vincent-de-Paul qui prêche.

trop près. C'est ainsi que refaisant la Médée de Carle Vanloo, il préconise un style aussi mauvais en son genre que la manière déclamatoire de l'artiste. « L'imbécille (Jason) lève son épée contre une magicienne qui s'envole dans les airs, qui est hors de sa portée et qui laisse à ses pieds ses enfants égorgés. C'est bien cela ! Il fallait lever au ciel des bras désespérés, avoir la tête renversée en arrière, *les cheveux hérissés, une bouche ouverte qui poussât de longs cris, des yeux égarés* [1]. » Diderot fait ici comme Diogène ; il monte au-dessus du ton véritable, pour que les autres y atteignent. Il y reviendra du reste quand les artistes forceront le ton à leur tour. C'est ainsi qu'il donne aux artistes une excellente leçon sur l'expression des ressuscités. Il était de tradition de les représenter effarés, les traits bouleversés par l'étonnement et l'effroi. C'était à faire croire que les vivants étaient pour eux les fantômes. Diderot remarque finement que « la seule expression qu'ils puissent avoir est celle d'un homme qui sort d'un profond sommeil, d'une longue défaillance [2]. » Observons cependant que Diderot ne fait en cela que recommander le respect de la vraisemblance ; si les grimaces ou les contorsions étaient dans la vérité des choses, il aurait bien de la peine à s'en passer dans la représentation ; en général, il aime l'excès ; passionné, il veut que la passion éclate avec tous ses caractères, même dans le monde idéal de l'art.

Le développement du sujet ne comporte que de

1. *Correspond. de Grimm et Diderot*, 1er nov. 1759.
2. *Salon de* 1763, à propos d'une *Résurrection de Lazare*, de Deshays.

simples conseils de bon sens. Diderot ne limite pas le nombre des personnages; il exige seulement que leur présence s'explique d'elle-même. Dans les idées accessoires, il se montre quelquefois singulièrement subtil, au point de paraître oublier les conditions de la peinture ; si Carle Vanloo peint le sacrifice d'Iphigénie, il voudrait, par exemple, qu'Ulysse embrassât Agamemnon au moment fatal, pour lui dérober l'horreur d'un pareil spectacle [1]. Grimm lui-même, malgré son admiration pour Diderot, hésite à croire qu'une idée si déliée pût être d'un heureux effet en peinture. Ailleurs, refaisant le combat de Diomède et d'Enée, il imagine de changer en fleurs le sang de la déesse au moment où il se répand sur la terre [2]. C'est une conception bien digne du XVIIIe siècle : c'est traduire Homère dans le style d'Ovide.

En général, la couleur locale ne paraît pas avoir préoccupé Diderot, outre mesure; il lui suffit que l'artiste ne tombe pas dans des erreurs grossières contre le costume. Il s'inquiète assez peu de savoir si Vien habille César conformément aux textes et aux statues antiques, si Loutherbourg mêle dans ses tableaux des sites de différents pays, « comme un machiniste inexpérimenté qui brouillerait ses décors [3]. » Ailleurs cependant, rien n'égalera le respect de Diderot pour la couleur locale, si ce n'est la témérité de ses assertions historiques : ainsi, il ne voudra pas que sainte Anne fasse joindre les mains à la sainte

1. *Correspond. de Grimm*, 1er oct. 1757.
2. *Id.*, 1er février 1755.
3. Ch. Blanc, *Hist. des Peintres...* école franç. Loutherbourg.

Vierge, sous prétexte qu'en ce temps-là et en ce pays-là, on ne joignait pas les mains pour prier[1]. Il réprimande un peintre du nom de Beaufort pour avoir montré Brutus et Collatin jurant, la main levée[2]. Selon lui on prêtait serment d'une manière toute différente. « Marius Scevola ne mit pas les doigts dans le feu, mais *le poing* pour exprimer la force de son serment. » Diderot eût-il raison sur la question historique (et il a tout au moins contre lui le texte de Tite-Live)[3], il est permis de se demander jusqu'à quel point l'art devrait en ce cas se conformer à la vérité. Figurons-nous dans le tableau de David les trois Horaces jurant les poings fermés ! La belle image à présenter au spectateur ! Enfin, esclave de la tradition, Diderot refusera au peintre d'une Nativité un coussin pour y coucher l'enfant Jésus[4]. Quand le philosophe sacrifie à l'érudition, il est le plus méticuleux et le moins indécis des archéologues !

Diderot soumet à la loi de l'unité toutes les parties de la peinture. Unité de composition : un tableau doit être comme *l'Effroi* du Poussin, engendré par une seule idée[5] ; unité de couleurs : c'est l'harmonie des nuances ; unité du mouvement et des gestes : elle s'impose pour ainsi dire à l'artiste, selon Diderot : la figure principale, convenablement animée, ne lui permet pas d'animer trop ou trop peu ses autres person-

1. *Salon de* 1761, à propos de Deshays.
2. *Salon de* 1771 (*Revue de Paris*, 15 septembre 1857).
3. *Dextramque accenso ad sacrificium foculo injicit* (Tite-Live, II, 13).
4. *Salon de* 1761, à propos d'un tableau de Parrocel.
5. *Salon de* 1767, à propos de Loutherbourg. — Voir toute l'analyse de ce tableau *L'Effroi*, analysé également par Fénelon, dans un de ses dialogues.

nages. Si Deshays n'avait pas fait un saint Benoît si droit, si ferme sur ses genoux, le célébrant touché de commisération se serait incliné davantage [1]. Unité d'expression : il faut en dire autant que de la précédente : « Les passions sur la toile s'accordent et se désaccordent comme les couleurs. Il y a dans l'ensemble une harmonie de sentiment comme de ton. Les vieillards plus pressants (dans une Suzanne de Carle Vanloo), le poète aurait senti que la femme devait être plus effrayée [2]. »

Ces différentes considérations s'appliquent surtout à la peinture historique et aussi à la peinture de genre telle que l'avaient conçue au XVIII[e] siècle Greuze et Le Prince. Diderot, du reste, n'admettait pas la distinction que l'on faisait de son temps entre les deux genres ; on sait que l'Académie, gardienne jalouse des traditions, confondait, sous un même nom, les scènes de la vie bourgeoise, les tableaux d'animaux, de fleurs ou de fruits. Diderot demande en quoi les deux espèces de peintures diffèrent. Qu'importe, au point de vue de l'art, du talent ou même de la simple difficulté, que les personnages soient de notre époque ou d'une autre, nos voisins ou les habitants de la Grèce et de la Judée ? C'est ici, comme on voit, transporter dans la peinture la querelle de la tragédie et du drame bourgeois. La réforme, tentée par Diderot au théâtre, n'a peut-être que trop réussi, du moins après lui, puisque le drame bourgeois, non content de se faire reconnaître, semble avoir déconsidéré la tragédie

1. *Salon de* 1761, à propos de Deshays.
2. *Salon de* 1765 à propos d'une Suzanne de Vanloo.

aux yeux du public, et lui avoir comme interdit la scène française ; heureusement la peinture de style conserve des admirateurs convaincus et n'a jamais été entièrement abandonnée par les artistes. La question de Diderot relative à la différence des deux genres n'est point faite pour nous embarrasser aujourd'hui; la peinture de caractère ne nous sort pas de nous-même ni de notre sphère; la peinture historique, la grande peinture, nous tient un langage qui n'est pas celui de tous les jours ni de tous les hommes. Là est le secret de sa puissance sur l'imagination; la réalité est toujours une chaîne que nous brisons avec plaisir; l'art qui nous transporte en un autre monde nous apparaît comme cet ange rayonnant de lumière, qui, dans une fresque célèbre de Raphaël, ouvre à saint Pierre les grilles de sa prison.

La peinture de genre proprement dite, celle qui reproduit les animaux et les êtres inanimés, inspire à Diderot un véritable enthousiasme, quand elle est traitée par son ami Chardin : il en a comme ébauché une poétique : « On peut rendre raison, dit-il, du profil élégant d'un vase, de la grâce d'une guirlande. L'art de dessiner une étoffe n'est pas plus arbitraire que celui de dessiner une figure; j'en trouve seulement les règles plus cachées et plus secrètes [1]. » Singulière contradiction! Diderot qui reconnaît une espèce d'idéal dans une raie ou une cafetière peinte par Chardin, semble quelquefois exclure l'idéal du portrait, et borner le mérite de l'artiste à copier servilement la nature. C'est La Tour qui paraît l'avoir dé-

1. *Salon de* 1767, à propos du peintre Bellangé.

trompé sur ce point. Diderot nous expose lui-même les idées de cet artiste sur ce qu'on appelait au XVIIIe siècle l'embellissement de la nature : « Le premier point est de saisir l'empreinte du métier, de la condition; le second de donner à chaque partie la proportion d'altération qui lui convient; le troisième, il faut ajouter à cette étude longue, pénible, difficile, à ce goût qui n'est pas si déterminé qu'il ne laisse à la fantaisie de l'artiste une assez grande marge, un peu d'exagération [1]. » Du reste, Diderot était déjà de cet avis presque sans le savoir : qu'on relise la description de son portrait par Michel Vanloo. De quoi se plaint-il? d'avoir été peint trop exactement. « C'est cette folle de Mme Vanloo qui venait jaser avec lui (le philosophe) tandis qu'on le peignait, *qui lui a donné cet air et qui a tout gâté*... Il fallait le laisser seul et l'abandonner à sa rêverie. Alors sa bouche se serait entr'ouverte, ses regards distraits se seraient portés au loin, le travail de sa tête fortement occupée se serait peint sur son visage, et Michel eût fait une belle chose. » Oui, sans doute, mais si *Michel* eût été le Titien ou le Poussin, il aurait su découvrir la véritable expression du philosophe sous le masque de circonstance; il aurait corrigé la mignardise inaccoutumée du visage; il n'aurait point substitué cet air avantageux qui choque Diderot « à cet air de bonhomie, à cette rusticité des anciens temps » que le philosophe revendique, non sans s'idéaliser lui-même un peu [2].

1. *Salon de* 1769, à propos de La Tour.
2. *Salon de* 1767, à propos du portrait de Diderot par Michel

Diderot fait une large place à l'idéal dans le paysage; mais il ne conçoit guère ce genre que d'après le Poussin et Claude Lorrain. Le site est composé de plusieurs sites épars dans la nature. « C'est une vue romanesque, telle qu'il y en a peut-être une possible sur la terre. » Ce site lui-même n'est qu'un cadre où des personnages souvent étranges viendront jouer une idylle de Gesner, un conte de Marmontel, quelque scène pathétique, empruntée à l'histoire des voyages, ou bien une fable allégorique. Par exemple, pour représenter une *Aurore* (c'est un sujet proposé par Diderot) l'artiste peindrait les portes de Thèbes, la statue de Memnon, des philosophes assis qui tracent des figures sur le sable, des femmes et des enfants endormis, ou les yeux tournés vers le ciel [1]. » Le grand paysagiste du temps, c'est Vernet qui réunira dans un tableau, la vallée de l'Isola-Farnèse, la cascade de Tivoli, et le temple de la Sibylle; qui peuplera sa campagne ainsi préparée de mères éplorées, d'amantes trahies, de spectateurs attendris ou effrayés. Cette école, il faut le reconnaître, a produit des œuvres d'une admirable beauté, et Vernet lui-même, pour n'avoir pas le mérite du Lorrain ou du Poussin, a un nom justement célèbre dans l'histoire du paysage. Nous ne reprocherons pas à Diderot d'avoir subi le charme très-réel de ce genre de composition, et encore moins de n'avoir pas deviné le paysage mo-

Vanloo. — Voir aussi sur cette question du portrait, *Corresp. de Grimm*, 15 août 1759, et sur le portrait de Diderot en particulier : *Lettres à Mlle Voland*, 11 oct. 1767.

1. *Salon de* 1765, à propos de M. Julliart.

derne, plus simple, plus vrai et plus recueilli; c'est déjà beaucoup que d'avoir compris et montré que le paysage ne doit pas être une imitation rigoureuse et servile de la nature.

Nous avons voulu faire voir, par les analyses qui précèdent, le genre de service que Diderot a rendu à l'esthétique appliquée. Diderot a-t-il en outre donné, comme juge des statues et des tableaux, comme auteur des Salons[1], l'exemple de la véritable critique d'art? Telle est la question que nous croyons devoir nous poser; pour la résoudre, il importe, croyons-nous, d'examiner s'il a suivi une méthode et si cette méthode est irréprochable, puis s'il a réuni les connaissances et les qualités nécessaires au critique d'art.

Une méthode rigoureuse et sévère, telle que nous avons essayé de la décrire dans la première partie de ce travail, n'était point faite pour plaire au génie impétueux de Diderot. Peut-être même, s'il pouvait nous juger aujourd'hui, nous renverrait-il à cette fable de l'*Ane, du Coucou et du Rossignol* qu'il nous raconte dans une de ses lettres d'après l'abbé Galiani [2] : « Vous êtes peut-être plus savant que votre rival, dit l'Ane au Rossignol, mais il est plus méthodique que vous, et je suis, moi, pour la méthode. » Cependant Diderot lui-même nous enseigne une règle que nous n'avons pas négligée et dont nous avons fait le premier devoir du critique : c'est de se livrer à

1. Voir la notice préliminaire aux *Salons* de Diderot, édit. Assezat, pour tout ce qui concerne l'authenticité et les dates. Diderot a écrit neuf *Salons*, ceux de 1759, 1761, 1763, 1765, 1767, 1769, 1771, 1775, 1781.

2. *Lettres à Mlle Voland*, 20 oct. 1760, et *Corresp. de Grimm*, janv. 1787.

son impression, devant l'œuvre d'art; c'est de ne se prononcer sur le mérite de chaque partie qu'après avoir éprouvé le sentiment qui inspire l'artiste et qu'il a voulu nous faire partager : en un mot, c'est donner le premier rôle à la sensibilité et le second à la raison. Non-seulement Diderot applique constamment cette méthode, mais il a foi en elle et la recommande : « Je m'arrête devant un morceau de peinture, dit-il; si la première sensation que j'en reçois va toujours s'affaiblissant, je le laisse; si au contraire, plus je le regarde, plus il me captive, si je ne le quitte qu'à regret, s'il me rappelle quand je l'ai quitté, je le prends [1]. » Malheureusement, Diderot, dans la plupart des cas, au lieu de chercher, par l'étude des détails, à se rendre compte de cette première impression, abandonne l'œuvre d'art et se livre à une véritable rêverie; le tableau n'a été pour lui qu'un prétexte à une série d'émotions et d'idées qui naissent chez lui les unes des autres; l'artiste a donné le branle à son imagination qui, dès lors, s'emporte bien au delà du cercle étroit où l'art, esclave de son sujet, est obligé de se maintenir; rarement Diderot se prive de ce plaisir qui prive son lecteur d'un jugement complet.

Avant d'écrire ses Salons, Diderot n'avait point fait une étude particulière des œuvres d'art. Nous avons sur ce point son témoignage : « C'est pour complaire à Grimm, dit-il dans la préface du Salon de 1765, qu'il a voulu se faire des idées réfléchies sur la peinture, ouvrir son âme aux effets, s'en laisser pénétrer. » Il

1. *Corresp. de Grimm*, déc. 1771.

dut donc se former le goût en jugeant, apprendre en faisant la leçon aux autres. Tout autre y eût échoué peut-être, mais une sorte d'intuition et une merveilleuse facilité lui vinrent en aide. On sait que pour parler des métiers, dans l'Encyclopédie, il allait dans les ateliers, faisait démonter les machines, travaillait lui-même au grand étonnement de l'ouvrier qui ne croyait pas être un maître si habile. Diderot ne prit jamais l'ébauchoir ou le pinceau ; mais il fréquentait les artistes, les interrogeait sur leur art, engageait avec eux des discussions, donnait et recevait des leçons, toujours curieux d'apprendre, et prodigue de ses conseils. Il était l'ami de Vernet, qui lui avait donné une de ses marines [1] ; il voyait chez M[me] Geoffrin Carle Vanloo, qui « tout brute qu'il était » ne laissait pas d'avoir « les poches pleines d'idées », et Diderot s'entendait sans doute à les mettre en liberté; il pénétrait dans l'atelier de Lagrénée, qui avait une belle palette, mais dont la tête étroite ne put être « agrandie » par le philosophe. Greuze lui montrait ses tableaux avant de les exposer : Diderot connaissait bien l'atelier et le ménage d'où sont sortis *la Mère bien-aimée* et son cortége d'enfants. Cochin, qui lui demandait des projets, lui a donné plus d'un conseil. Chardin, qui lui faisait les honneurs du salon à titre d'ami et de « tapissier [2], » a murmuré à l'oreille du

1. *Regrets sur ma vieille robe de chambre*. Le « livre de raison » de Vernet donnerait plutôt à croire que l'artiste se fit payer cette marine. Voir sur ce point L. Lagrange, étude sur Joseph Vernet. Selon l'auteur, la déception de Diderot, qui avait pu croire à un don de l'artiste, explique comment l'enthousiasme du philosophe s'est refroidi de 1767 à 1769. — Cette conjecture nous semble bien hardie.

2. Nom donné au XVIII[e] siècle à l'artiste qui disposait les ouvrages des exposants.

critique plus d'une épigramme qui sera devenue dans les Salons une page éloquente ou spirituelle. Mais le grand professeur de Diderot sur ce point, ce fut Falconet : écrivain à ses instants de loisir, ce sculpteur bourru, mais franc et convaincu, n'épargnait ni les boutades ni les leçons à la critique. Qui pourrait dire tous les renseignements techniques, toutes les utiles remarques que Diderot puisa dans la conversation de cet artiste? Diderot lui-même le reconnait : « Nous touchons au moment du salon, lui écrit-il en 1767. Qui est-ce qui vous suppléera auprès de moi? qui est-ce qui me marquera du doigt les bons endroits et les endroits faibles[1]? » Le philosophe, comme on le voit, remédiait à l'insuffisance de son éducation, en consultant les artistes : c'était là un sage parti, et Diderot,

1. Œuvres inédites, *Correspondance de Diderot et de Falconet,* lettre XIII.

Diderot est-il tenté de s'émanciper, affirme-t-il que, par lui seul, il est capable de voir que le Citoyen de Pigalle est une belle chose, Falconet lui répond durement : « Une belle preuve, mon ami, que vous l'avez vu sans aucun artiste, c'est que vous nommez la poitrine de préférence aux bras. » « C'est nous qui vous l'avons dit, » lui écrit-il ailleurs, lorsque Diderot se vante d'avoir bien jugé. Diderot ne dédaigne même pas les conseils d'artistes de second ordre. En 1765 [*Lettre à Mlle Voland, du 8 sept.*], il se fait aider par un jeune homme nommé La Rue, « qui écrit aussi mal qu'une blanchisseuse ou qu'un évêque, mais dont les remarques sont bonnes. » S'il rencontre Naigeon, qui avait été dessinateur, peintre et sculpteur avant d'être philosophe, élève de Vanloo, avant d'être disciple de Diderot, il lui fait promettre d'aller voir le *Salon;* et si celui-ci manque à sa promesse, il le relève ironiquement de toute obligation à son égard. [*Lettre à Mlle Voland du 26 sept.* 1767.] Même en 1775, après avoir fait sept *Salons*, Diderot espère recueillir quelques bonnes observations d'un jeune homme, Saint-Quentin, ennemi déclaré de l'Académie, qui avait comblé d'éloges, mais refusé trois ou quatre « tableaux d'agréments » de ce peintre. On le voit, Diderot suit le conseil qu'il donne à son critique par excellence, à Ariste, il écoute beaucoup, il ne s'en rapporte qu'à lui, à ses facultés, à son inspiration sur la question de l'idéal, mais sur la technique, il n'a confiance que dans le jugement des artistes.

plus versé dans la connaissance de l'art et des chefs-d'œuvre, n'aurait pu en prendre un meilleur. La tâche de Diderot, pour être ainsi simplifiée, n'en était pas moins délicate. Elle suppose, avons-nous dit, chez celui qui l'entreprend, un heureux mélange de sensibilité et de raison, auquel nous donnons habituellement le nom de goût.

L'admiration de Diderot pour le beau éclate à chaque page, à chaque ligne. Ce n'est pas un feu passager, mais une chaleur qui se soutient depuis la première description jusqu'à la dernière; depuis le premier salon jusqu'au neuvième. Aussi voyez comme il donne toutes les marques de l'enthousiasme : il oublie presque la réalité; il connaît les personnages des tableaux qu'il décrit; il sait leur vie et leurs habitudes; il les voit aujourd'hui dans une scène particulière, mais il les a vus hier, il les reverra demain. S'il est devant un paysage, le cadre disparaît, la scène s'agrandit; le lecteur ne sait s'il rend compte d'une promenade qu'il a faite ou d'un tableau qu'il a vu. Et ce n'est pas un pur artifice de style : Diderot partage cette illusion qu'il cause; il l'aime, il la prolonge à plaisir, il ne la quitte qu'à regret. Un autre caractère de l'enthousiasme c'est de varier l'éloge, sans épuiser ses forces ni la langue : Diderot a parlé dix fois de Greuze, mais toujours avec un nouveau charme; s'il se plaint d'être obligé de se répéter, ne le croyez point; il ne se répétera point. Vernet, dont il a vanté la fécondité, n'est pas plus varié dans la peinture de scènes si diverses que Diderot, dans la description des mêmes effets. L'enthousiasme est communicatif : Diderot, c'est lui qui nous le dit, ne

découvre pas une belle ligne, un beau passage, un trait de sentiment, qu'il n'en fasse part à ses amis [1]. L'enthousiasme, qui le plus souvent se répand en éloges, se tait parfois faute d'expressions : Diderot, si nous l'en croyons, aurait aussi connu cet état : jamais il n'a pu rendre ce qu'il éprouva devant le Laocoon et la Vénus de Médicis.

La sensibilité au XVIIIe siècle ne va pas sans larmes. Voltaire rapporte à ce sujet une anecdocte qui peint l'époque. Le duc de la Ferté disait à l'abbé Servien : « Ah ! vous n'avez pas vu mon fils qui est mort à l'âge de quinze ans ! Faut-il que ce qu'il y ait jamais eu de plus beau m'ait été enlevé. » L'abbé ému se mit à pleurer, et fit pleurer le duc, qui n'avait jamais eu de fils ; détrompé, l'abbé pleurait encore. Le marquis de Croixmare pleurait à chaudes larmes, en lisant *la Religieuse*. Diderot cite un de ses amis, admirateur fanatique de Richardson : « Le voilà qui s'empare des cahiers, qui se retire dans un coin, et qui lit ; je l'examinais ; d'abord je vis couler des pleurs ; il s'interrompt, il sanglote : tout à coup il se lève, il marche sans savoir où il va, il pousse des cris comme un homme désolé, et il adresse les reproches les plus amers à toute la famille des Harlowe. » Marmontel lui-même, que Grimm appelle un homme de bois, pleure, après *le Père de famille*, en embrassant l'auteur ; tout est alors trempé de larmes, tragédies et drames, romans et contes, philosophie et critique. Diderot, qui fait profession de sensibilité, pleure à tout propos, et hors de

1. *Salon de* 1767.

propos. Il pleure d'attendrissement devant Fontenelle, qui ne s'attendant pas à ce singulier hommage, lui déclare avoir relégué le sentiment dans l'églogue depuis 84 ans. Diderot, de son côté, introduit le sentiment dans tous les genres. Il pleure à la lecture d'un beau passage; il pleure à la vue d'un paysage de Vernet, qui le fait rêver de la grandeur de la nature; il pleure en contemplant les bustes des sages d'Athènes et de Rome [1]. L'âge ne fait qu'augmenter cette sensibilité, il l'avoue lui-même : « Tout me touche, tout m'affecte, je serai le plus ennuyeux pleurnicheur que vous ayez jamais vu. »

Une telle disposition est de nature à influer sur l'exactitude des jugements. La critique de Diderot ne pèche ni par jalousie, ni par malveillance, ni par ignorance; elle s'égare quelquefois par un excès d'enthousiasme. Le philosophe se trouve alors au delà de « cette émotion douce dans laquelle le sentiment ne nuit pas à la comparaison [2]. » Que dire, par exemple, de cette comparaison plusieurs fois répétée de Vernet avec le Créateur? Heureusement le goût de l'écrivain tempérait ordinairement cette fougue de la sensibilité : ses amis l'ont calomnié, quand ils ont prétendu qu'il n'avait jamais lu un mauvais livre ni vu un mauvais tableau [3]; ses Salons et sa correspondance sont là pour protester contre cette double assertion. Diderot, dans ses bons jours, quand le démon de la philosophie ne l'agite pas, quand la sensualité ne lui jette pas

1. *Lettres sur le sentiment de l'immortalité.*
2. *Lettre à Mlle ****, édit. Assezat, II, p. 408.
3. *Corresp. de Grimm*, vol. 16, 1er août 1762.

un voile sur les yeux, quand rien n'altère son jugement, « ni un oreiller mal mis sur son chevet, ni des cheveux ébouriffés sous son bonnet », unit la pénétration à l'exactitude la plus rigoureuse ; et nous ne parlons pas seulement de cette exactitude matérielle qui consiste à décrire un tableau, tel qu'il est, dans tous ses détails [1], mais d'un genre d'exactitude qui réside tout entier dans l'esprit; il analyse finement l'expression des physionomies, il démêle les sentiments divers qui s'unissent ou se combattent dans l'âme des personnages ; s'il les fait parler, il leur prête le langage qui convient le mieux à leur expression et à leur attitude ; il distingue ce qu'il y a de louche dans le regard, d'indécis dans le geste ; il découvre dans chaque partie ce plus ou ce moins qui compromet l'effet de l'ensemble. Or c'est là le véritable goût chez le critique d'art [2].

1. On pourrait relever cependant des inexactitudes matérielles, par exemple dans la description de deux paysages du Poussin, l'*Arcadie* et la *Peur*. Diderot dit quelque part en s'adressant à l'abbé Laugier, que tous les tableaux qu'il avait vus étaient enchâssés aussi exactement dans sa tête que dans leurs bordures (*Corresp. de Grimm*, déc. 1777). Mais ailleurs il a pris soin de désarmer, par un aveu, le critique qui serait tenté de lui reprocher des infidélités. Diderot se vante auprès de l'abbé Laugier; il s'humilie auprès de Grimm. « N'oubliez pas que je ne vous garantis ni mes descriptions ni mes jugements sur rien ; mes descriptions, parce qu'il n'y a aucune puissance sous le ciel qui puisse rappeler fidèlement autant de compositions diverses; mon jugement, parce que je ne suis ni artiste ni amateur. » Cependant il serait injuste de le croire sur parole. Diderot, incapable, comme il le dit, de monter à l'échelle du pesant érudit, pour consulter une ligne, n'ouvre pas un carton pour vérifier, sur une gravure, ses descriptions d'anciens tableaux. Mais s'il s'agit d'un tableau exposé au *Salon*, nous pouvons, en général, nous en rapporter avec confiance à ses notes et à ses souvenirs.

2. Définition du goût par Diderot (*Essai sur la peinture*, tome X de l'édit. Assezat, p. 519) : une facilité acquise par des expériences réitérées à saisir le vrai ou le bon avec la circonstance qui le rend beau et à en être promptement et vivement touché.

Il convient maintenant d'examiner si la postérité a ratifié ses jugements sur les œuvres et les artistes. Un critique ne saurait avoir de plus haute ambition, que de représenter l'opinion de l'avenir. La postérité n'est point, il est vrai, dégagée de toute espèce de préjugés, elle est trop préoccupée des vivants, qui sollicitent bruyamment ses suffrages, pour rendre toujours justice aux morts, solliciteurs plus discrets; cependant c'est elle qui règle encore le mieux les places de tout le monde, et Diderot, qui avait tant de respect pour la postérité, au point de malmener le *direspectueux* Falconet, ne saurait méconnaître sa compétence et la récuser comme juge de ses Salons.

Pendant cette période du XVIIIe siècle, les noms les plus célèbres sont, dans la peinture d'histoire, ceux de Carle Vanloo, Pierre, Boucher, Deshays, Doyen, Vien, Lagrenée; dans la peinture de genre, ceux de Greuze, de Jean-Baptiste Le Prince et de Fragonard; dans la marine et le paysage, de Vernet, Loutherbourg, et Hubert Robert; dans la peinture d'objets inanimés, Chardin.

Le plus grand peintre du temps, suivant Diderot, c'est Deshays. En 1763, il accueille avec enthousiasme *la Chasteté de Joseph* et *le Mariage de la Vierge*. Le *Saint-André* le transporte [1]. « Ou il faut brûler, s'écrie-t-il, tout ce que les plus grands peintres ont fait de mieux, ou compter Deshays parmi eux. » Il ne craint pas de comparer l'artiste à Le Sueur. Nous ne comprenons guère aujourd'hui ni cette comparaison, ni

1. Aujourd'hui au Musée de Rouen.

cette admiration. Deshays sans doute a enlevé les suffrages de Diderot par sa chaleur, par le sentiment dramatique de ses conceptions, par une verve, qui n'est pas sans analogie avec celle du philosophe. Mais où est la délicatesse et le charme pénétrant d'un Le Sueur ? La couleur n'est pas toujours dure et crue, comme l'affirme le Dictionnaire de Watelet, mais elle n'est pas non plus aussi vraie que Diderot le prétend. A ne juger l'artiste que par sa *Visitation* [1], il appartient visiblement à l'école française du XVIIIe siècle ; des airs de tête jolis ou spirituels, une scène biblique jouée avec distinction par des acteurs de qualité, qui s'efforcent d'être simples ; un sentiment, non de piété, mais de bonheur tranquille et de sérénité ; une couleur d'un éclat modéré, mais d'une harmonie réelle, tels sont à peu près les qualités et les défauts du tableau. Le *Saint-André* donne l'idée d'un talent moins souple et moins gracieux. Le Saint n'a ni beauté ni grandeur. Livide, inerte, déformé par le supplice, ce n'est plus un homme, et ce n'est pas encore un cadavre ; la douleur se laisse plutôt deviner aux lignes tourmentées, qu'elle ne se laisse sentir par l'expression. En somme, loin d'égaler Le Sueur, Deshays, s'il avait vécu, n'aurait pu qu'égaler les premiers artistes de son temps. Diderot, trop sensible aux pertes de l'école, exagère le mérite de Deshays pour le pleurer plus amèrement.

Diderot a jugé Carle Vanloo bien différemment, suivant les circonstances. Tantôt il lui refuse, tantôt il

1. Église de Saint-Ouen, à Rouen

lui accorde et n'accorde qu'à lui, le génie. Les esquisses de la *Vie de saint Grégoire* lui ont paru des chefs-d'œuvre, mais il a critiqué vivement sa *Madeleine dans le désert*, son *Jason*, sa *Lecture*, son *Amour menaçant*, ses *Grâces*, sa *Suzanne au bain*. Il lui reproche des expressions équivoques, la recherche de l'effet théâtral, des idées trop ingénieuses pour être pittoresques, des airs de tête peu agréables, une touche trop uniforme et trop monotone; en revanche, il lui reconnaît l'art de composer un dessin généralement correct, une couleur séduisante. La critique moderne ne félicite pas cet artiste, comme le fait Diderot, d'emprunter ses types à la nature commune, autrement dit de manquer de style; mais à part cette réserve, qui tient à une conception différente de l'art, elle ne parle pas autrement que le philosophe; longtemps dédaigné et déprécié, Carle Vanloo est loué aujourd'hui de sa chaleur de sentiment, de sa composition pittoresque, de son coloris harmonieux, de son exécution franche et libre [1]. Plusieurs reproches sont maintenus, entre autres ceux de multiplier les lignes flamboyantes, de ne pas varier ses airs de tête, de n'avoir pas su toujours distinguer entre la grâce et la coquetterie, enfin d'abuser du rouge et du blanc. En résumé, Carle Vanloo serait le premier peintre d'histoire du XVIIIᵉ siècle pour la critique moderne, comme il paraît l'avoir été pour Diderot, qui n'a mis Deshays à cette place, que par un oubli momentané de Vanloo.

1. Ch. Blanc, École française.

David a dit de Boucher : « N'est pas Boucher qui veut. » Le talent de ce peintre n'est pas contestable, et personne, ni Diderot, ni les critiques modernes, ne l'ont contesté. Ce que les uns comme l'autre lui ont reproché, c'est d'être faux et artificiel, c'est d'affadir tout ce qu'il touche de son pinceau, le paysage et l'homme; c'est de ne plus rien conserver de la nature, si ce n'est des contours mal définis dans leur molle élégance, des formes sans consistance, des chairs soufflées, une ombre coloriée. Le peintre des fées, comme disait Grimm, soit; mais le règne des fées ne dure qu'un moment dans notre vie; ces enchanteresses qui dans les contes vieillissent, mais ne meurent pas, ne survivent guère à notre enfance; si nous les évoquons à l'âge mûr, nous les voulons moins capricieuses, moins puissantes, moins fées enfin. Diderot reproche encore à Boucher de corrompre les mœurs, et il n'a pas tort; il les corrompt doublement, par ses sujets et par sa manière; que peut devenir le bien, quand le beau est traité de la sorte? L'art facile est le complément de la morale facile, le libertinage du pinceau s'associe merveilleusement au libertinage de la pensée et du désir.

Doyen a séduit Diderot par sa verve turbulente. Néanmoins il n'est pas de meilleure critique que la Description du *Mal des Ardents* [1]; c'est le modèle du genre. Diderot y signale les défauts et les qualités avec une admirable sûreté. Ici plus qu'ailleurs peut-être, il sait modérer son enthousiasme; il prend place

1. *Salon de* 1767.

entre la multitude qui, frappée par le mouvement du tableau, l'avait déclaré la plus belle composition du Salon, et quelques artistes, comme M. Pierre, qui ne voulaient guère y voir qu'une œuvre d'écolier. Il n'oublie même pas de signaler au peintre le danger de sa manière. « Il y a un écueil à craindre pour Doyen, c'est qu'échauffé par son morceau du Miracle des Ardents, dont la poésie a plutôt fait le succès que la technique (car à trancher le mot, en peinture ce n'est qu'une très-magnifique ébauche), il ne passe la vraie mesure; que sa tête ne s'exalte trop, et qu'il ne se jette dans l'outré. Il est sur la ligne, un pas de travers de plus, et le voilà dans le fracas, dans le désordre. » La critique moderne n'aurait peut-être qu'un mot à y ajouter, c'est que le pas fatal était déjà fait. D'un autre côté, elle est moins sévère que Diderot qui accuse le peintre d'avoir violé les convenances ; « la porte d'un hôpital, une entrée d'égout, est-ce la place d'une femme importante? » s'écrie le philosophe. Cette prétendue disparate ne nous choque point, du moins au même titre; ce luxe de vêtements se concilie peu avec la douleur des personnages et la misère publique, mais nous ne nous étonnons plus de voir une grande dame au milieu des « gueux. » Du reste la violence du mal, à qui chacun paie tribut, le gouverneur de la province comme le mendiant, n'efface-t-elle pas toute distinction?

Vien manque d'idéal; c'est Diderot qui l'a dit à notre siècle, qui le répète. Il fallait avoir une grande sûreté de goût pour juger Vien équitablement. Etait-on épris de l'antiquité? la gravité, la grâce austère, le

dédain du mouvement et de l'effet devaient paraître chez Vien des qualités d'un autre âge, et dissimuler l'absence de profondeur et d'éclat. Était-on partisan du style moderne? On était disposé à ne voir dans Vien qu'un savant et froid imitateur des grands maîtres. Diderot nous semble avoir gardé la juste mesure; c'est pour lui, comme pour nous, un talent fait d'étude et de patience, un esprit timide, qui dérobe notre admiration à force d'art. Diderot, bien que connaissant peu l'antiquité, soupçonne que les tableaux de Vien, conçus dans le style antique, n'ont pas la grâce des bas-reliefs grecs ou des peintures de Pompéi. Voici, en effet, comment il parle de la jeune Grecque, qui orne un vase de bronze : « Le sujet est charmant, mais qu'exige-t-il? une grande pureté de dessin, une grande simplicité de draperie, une élégance infinie dans toutes les figures. Je demande si cela y est. De l'ingénuité, de l'innocence et de la délicatesse dans le caractère de tête. Je demande si cela y est. Toute la grâce possible dans les bras et dans leur action. Je demande encore si cela y est. » On ne s'apercevait guère cependant à cette époque, que les figures de Vien n'avaient pas dépouillé tout à fait la prétention moderne; on les croyait antiques de bonne race, comme Vien lui-même. Diderot, une autre fois, se laissa tromper à ce faux air d'antiquité ; il accorde de grands éloges à la *Marchande à la toilette*, qui n'est qu'une reproduction d'une peinture de Pompéi. La *Marchande à la toilette*, rien que le mot n'indique-t-il pas un compromis entre le goût ancien et celui du XVIIIe siècle? Cependant, il faut l'avouer, si le style

n'est pas aussi sévère que celui de l'artiste grec; si les jeunes filles à qui on offre les amours, n'ont pas la même pudeur ni la même innocence que dans l'original, il y a dans ce tableau, assez de simplicité et de grâce, pour rappeler l'antique et justifier l'illusion de Diderot.

Diderot reproche à Lagrenée, son impuissance à rendre la majesté et la fierté des divinités homériques; la monotonie de ses figures; la petitesse et le mesquin de ses têtes; la ressemblance de ses femmes avec des statues de marbre, de ses animaux avec des modèles de faïence de la manufacture de Nevers, l'obscurité de ses allégories, ses logogriphes impertinents, la puérilité de ses symboles; d'un autre côté, il lui reconnaît un faire des plus habiles, la beauté de la touche, la franchise du coloris, de beaux effets de demi-teinte. Ce jugement le met au-dessous de C. Vanloo, de Vien, et même de Boucher, qui conserve dans son dévergondage pittoresque une espèce de poésie forcée et maniérée; n'est-ce pas là aussi le rang que lui assigne la postérité?

Fragonard débute avec les applaudissements de Diderot, dont l'enthousiasme se refroidit peu à peu. Écoutez le philosophe : c'est une véritable prédiction que l'artiste semble avoir pris à tâche d'accomplir. « Fragonard a l'étoffe d'un habile homme, mais il ne l'est pas; il peut aussi facilement s'empirer que s'amender. Il n'a pas assez regardé les grands maîtres de l'école d'Italie. Il a rapporté de Rome le goût, la négligence, et la manière de Boucher, qu'il y avait portés. Mauvais symptômes, mon ami! Il a conversé avec les apôtres, et il ne s'est pas converti; il a vu

les miracles et il a persisté dans son endurcissement. » Pouvait-on mieux dire du peintre, qui après avoir demandé ses inspirations à la Muse chrétienne ou grecque, n'alla plus les chercher qu'à l'Opéra, qui ne connut bientôt plus de l'art que « le ragoût ou l'humeur; » de la vie que les aventures galantes, et de la poésie qu'un sourire équivoque ou malsain? Fragonard a cependant reconquis de nos jours une certaine faveur; on lui reconnaît, outre sa fougue, une certaine pureté de dessin, un sentiment réel de la chair, l'entente de la lumière, des idées ingénieuses sans subtilité, une nouvelle manière de présenter l'allégorie. Diderot, sans doute, n'aurait pas nié ces qualités, si le peintre n'avait pas cessé d'exposer; mais à cette date de 1765 et de 1767, Diderot a raison : Fragonard n'a pas été converti par les Apôtres, et il s'éloigne d'eux de plus en plus; il court à la décadence; si l'habileté technique du peintre doit s'accroître, il doit aussi consommer son hérésie.

Diderot n'a point ménagé monsieur Pierre, ni comme homme, ni comme peintre. « Est-ce que vous croyez que nous avons oublié la platitude de ce Mercure et de cette Aglaure que vous refaisiez sans cesse, et qui était toujours à refaire; et ce Crucifiement médiocre, toujours médiocre, quoique copié d'une des plus sublimes compositions du Carrache. Il y a des gens d'une jalousie bien impudente et bien basse. Monsieur le chevalier Pierre, acquérez le droit d'être dédaigneux, et ne le soyez pas; c'est le mieux. » Cette amertume trahit Diderot; il se fait l'écho de rancunes plus ou moins justes. La critique moderne distingue

dans l'œuvre de Pierre, les sujets religieux ou historiques qui demandent du style, et les tableaux de genre; elle parle des premiers comme Diderot, moins la passion; dans les seconds, elle lui reconnaît « un talent facile, brillant, plein de feu, plein d'esprit..... l'intelligence de l'effet, et quoi qu'on en dise, le sentiment de la grâce [1]. »

On dirait que Greuze est l'élève de Diderot, tant sa peinture est conforme aux théories littéraires du philosophe. Tout au moins, Diderot s'est reconnu dans le peintre : le *Paralytique* n'est que le père de famille devenu vieux, et servi par saint Albin et Cécile ; la *Mère bien-aimée* est la mère selon le cœur de notre écrivain qu'attendrissent les joies de la famille, plutôt rêvées que goûtées par lui; on sent qu'elle aurait pu réciter sur la maternité la tirade de Clémence dans le Fils naturel. Le peintre lui-même, qui prenait et gardait pendant tout un jour, le caractère des personnages qu'il avait peints, n'est-ce pas Diderot lui-même, avec la vanité en plus, et les idées philosophiques en moins? Que de fois Sedaine aurait pu dire à Greuze ce qu'il dit au critique pleurant d'enthousiasme, au sortir du *Philosophe sans le savoir :* « Vous êtes beau, monsieur Diderot! » Comment n'aurait-il pas compris Greuze? comment n'aurait-il pas oublié les défauts, l'absence du style, l'abus des draperies chiffonnées, des expressions outrées, la violence de la pantomime, la négligence dans les accessoires, pour faire ressortir les qualités réelles, la vie répandue partout, la grâce des têtes, la chaleur de la composition, enfin la mora-

1. Ch. Blanc, éc. franç.

lité même des sujets! Diderot cependant a prononcé le mot de monotonie, il a critiqué la recherche trop minutieuse du détail vrai; il a senti que son peintre favori n'était pas parfait, et ne l'a point défendu à l'occasion, contre le jugement de l'Académie, que cependant il ne ménageait guère.

Jean-Baptiste Le Prince paraît à peu près oublié. Diderot ne l'a-t-il pas prévu, lorsqu'il a écrit : « Si cet artiste n'eût pas pris ses sujets dans des mœurs et des coutumes dont la manière de se vêtir, les habillements ont une noblesse que les nôtres n'ont pas, et sont aussi pittoresques que les nôtres sont gothiques et plats, son mérite s'évanouirait. Substituez aux figures de Le Prince des Français ajustés à la mode de leur pays ; et vous verrez combien les mêmes tableaux exécutés de la même manière, perdront de leur prix, n'étant plus soutenus par des détails, des accessoires aussi favorables à l'artiste et à l'art. A la jolie petite femme du Concert, substituez une de nos élégantes avec ses rubans, ses falbalas, ses pompons, sa coiffure, et vous verrez le bel effet que cela produira, combien ce tableau deviendra pauvre, et de petite manière! Tout le charme, tout l'intérêt sera détruit, et l'on daignera à peine s'y arrêter. » Certes un critique qui n'accorde à un artiste que le mérite d'avoir choisi des vêtements pittoresques ne peut passer pour très-favorable, aussi cette remarque ne paraît guère s'accorder avec les éloges que Diderot donne ailleurs au *Baptême Russe*, au *Musicien champêtre*, et même au *Concert*. Quand Diderot a-t-il raison? lorsqu'il était si sévère, ou lorsqu'il était si indulgent? La gravure

nous atteste que le *Concert* est une composition charmante, que le *Musicien champêtre* est d'un « caractère particulier et d'une expression rare; » mais alors tout le talent de Le Prince ne se borne pas au costume? La pensée de Diderot, bien qu'affectant un ton décidé, est évidemment incertaine. Quant à Le Prince, c'est un de ces artistes, plus littérateurs que peintres, qui ont eu une imagination riante et féconde, mais qui n'ont point connu toutes les ressources expressives de leur art. En parlant du *Baptême*, Diderot s'écrie : la belle étude de tête que Le Poussin ferait ici! Le Poussin étudier d'après Le Prince? C'est conseiller à Racine d'étudier La Chaussée, et à Diderot d'étudier l'abbé Le Blanc pour écrire ses Salons!

Vernet fut le peintre le plus fécond, le plus consciencieux et le plus vrai du XVIIIe siècle. Un hymne n'était pas de trop pour célébrer de telles qualités, et Diderot l'entame avec emphase. Mais l'emphase est mauvaise conseillère; elle est précédée de la prévention, et traîne l'erreur après elle. Le critique s'est trompé plusieurs fois à propos de Vernet ; il s'est trompé quand il a répété et donné pour modeste le mot de l'artiste, disant, « qu'inférieur à chacun des grands maîtres dans une partie, il les surpassait dans toutes les autres ; » il s'est trompé quand il a écrit : « Le Lorrain n'est certainement pas plus vrai ni plus chaud; peut-être est-il moins franc de touche et d'un genre moins abondant pour les beaux sites que monsieur Vernet [1]. » Il s'est trompé quand il l'a comparé à Rubens; nous n'appellerons pas une erreur, d'en

1. *Salon de* 1771.

avoir fait le rival de la nature et de Dieu. Une telle comparaison n'offense pas tant la vérité que le goût : elle n'est après tout qu'une paraphrase de l'épithète de « divin » si prodiguée par l'enthousiasme aux œuvres d'art. Il s'est trompé enfin quand il a dit que le temps achèverait de peindre ses tableaux. Le temps n'a fait qu'en ternir les couleurs. Ces restrictions une fois faites, les éloges de Diderot doivent être admis : Vernet est, après Claude, notre premier peintre de marines.

Entre Loutherbourg et Vernet, il y a, selon Diderot, la distance de Virgile à Lucain. Ailleurs il dira que les tableaux de Loutherbourg se soutiennent à côté de ceux de Vernet. Lui-même s'est chargé de corriger ces deux jugements : « La couleur et l'invention de Loutherbourg sont belles, mais, il faut l'avouer, elles n'ont ni la facilité, ni toute la vérité de celles de Vernet. » Peut-être cet arrêt n'est-il pas encore parfaitement juste : suivant un critique de notre temps, « Loutherbourg et Vernet étaient vrais l'un et l'autre, mais fidèles à des vérités différentes, parce qu'ils avaient vu la nature sur des théâtres divers. » Selon d'autres, Loutherbourg n'a fait que copier Salvator Rosa, Berghem, et Vernet lui-même. On le voit, la critique moderne n'est pas beaucoup plus d'accord avec elle-même que Diderot sur cet artiste. S'il est vrai que les paysagistes anglais, Morland et Constable, renommés pour leur fidélité pittoresque, l'ont pris pour modèle, il faut croire que tout n'était pas faux dans les œuvres de Loutherbourg. Quoi qu'il en soit, c'est un peintre peu ou mal classé, ce qui donnerait une fâcheuse idée de son originalité, si on le connaissait mieux.

Diderot a comparé Casanova à Wouvermans. On pense au marquis d'Argens qui comparait hardiment de Troy le père à Rembrandt, et la Fosse à P. Véronèse. A part cette exagération, Diderot ne s'est guère trompé sur l'artiste ; il lui reconnaît l'art de rassembler la lumière sur le point principal, de la distribuer suivant les distances; il vante la légèreté de ses ciels, la simplicité de sa composition, l'harmonie de ses couleurs; il ne lui reproche guère qu'une couleur trop brillante, « ce qui donne un ton de gaîté à un sujet qui doit remplir d'effroi. » C'est à peu près l'opinion moderne, seulement nous sommes peut-être plus sévère pour le dernier défaut que signale Diderot. Cette disparate nous gâte en effet les plus sérieuses qualités. Que dirait-on d'un acteur qui réciterait le combat de Mithridate contre les Romains sur le même ton que Britannicus soupirant son amour pour Junie? L'atmosphère de Watteau convient aux pèlerinages à Cythère, non aux batailles; c'est détruire tout l'effet de la scène, que de l'envelopper ainsi d'un nuage rose et bleu; ces couleurs tendres déroutent l'émotion.

Arrivé à Lépicié, Diderot, suivant l'image qu'il s'est faite lui-même, un jour, de la critique, s'amuse à imiter ces hommes sauvages qui soufflent aux passants des aiguilles empoisonnées. N'est-ce pas une de ces aiguilles que cette note : « Lépicié, mon ami, si nous continuions à faire des contes? » Et ce jugement sur un tableau qui représentait un vieux prêtre, lisant la Bible : « Il faut voir le froid de tous ces personnages, le peu d'esprit qu'on y a mis, la monotonie de cette scène, et puis cela est peint gris et symétrisé. Ce

prêtre parle de la main, et se tait de la bouche. La roide soutane a été exécutée sur lui, par quelque mauvais sculpteur en bois, elle n'est jamais sortie d'aucun métier d'ourdissage. Ce n'est pas ainsi que notre Greuze se retire de ces scènes-là, soit pour la composition, le dessin, les incidents, les caractères et la couleur. » La critique moderne a cherché à panser les blessures de Lépicié, mais elle est bien obligée d'avouer que beaucoup sont incurables.

Diderot a partagé l'enthousiasme de son siècle pour La Tour. Notre âge est déjà une postérité reculée, pour ce charmant peintre, dont l'œuvre, « faite d'une précieuse poussière, » va s'effaçant un peu tous les jours. Or, la postérité *reculée* est du même avis que Diderot : « La Tour est un grand magicien, et son principal mérite n'est pas de ressembler. » En effet, La Tour n'a pas seulement copié la physionomie de ses personnages, il leur a donné à tous, hommes d'étude, hommes de guerre, femmes célèbres, la physionomie avec laquelle ils méritaient de survivre. Pourquoi faut-il que Diderot n'ait pas été aussi équitable envers Péroneau, le rival de La Tour ? Il ne trouve guère à louer dans ce peintre que les vêtements. Diderot, qui a comparé les critiques aux orpailleurs qui remuent le sable des rivières avec un bâtonnet à la main, n'a pas fait ici son métier consciencieusement : la richesse de La Tour l'a empêché de voir dans Péroneau un nombre fort respectable de paillettes d'or.

L'admiration de Diderot pour Chardin s'accroît chaque année. En 1761, il lui reproche de ne plus rien finir, de ne plus se donner la peine de faire des pieds

et des mains; mais en 1769, il pense que Chardin n'a jamais mieux fait. Il a loué en lui le goût qui dispose, le génie du désordre, la vérité de la couleur et de la forme, l'alliance de la vigueur avec l'harmonie, un faire « rude et comme heurté, » mais qui, à distance, a toute l'illusion de la réalité. Chardin a subi le retour de la mode, pendant un temps; aujourd'hui, on parle de lui comme Diderot le faisait. Il semble même qu'on n'ait retrouvé l'enthousiasme de Diderot, que pour faire l'éloge de ce peintre.

Hubert Robert semble avoir révélé à Diderot la poésie des ruines et des voyages. Ainsi, quand l'artiste expose pour la première fois au salon de 1767, le critique ne tarit pas sur les voyages, sur les ruines, sur le talent du peintre; fermeté et légèreté de pinceau, art de dégrader la lumière, d'épaissir l'air, de rendre les vapeurs ondulantes et chaudes, grande intelligence du clair-obscur, sentiment profond, verve et chaleur, il accorde toutes ces qualités et d'autres encore, à l'artiste revenant d'Italie. Il décrit minutieusement ses tableaux, ses esquisses, ses dessins; il fait avec Robert le voyage de Rome, ne l'ayant pu faire en personne. Cependant, il ne cède pas complétement à l'attrait d'un nouveau genre de talent et de peinture; maintenant les droits de la vérité et de l'art, il renvoie Robert devant Vernet; il lui reproche d'être inégal, d'être terne, gris, effacé, dans une partie de ses compositions, de ne pas soigner ses figures au point « qu'on ne sait ce que c'est, hommes ou femmes, encore moins ce qu'elles font. » Il va même jusqu'à trouver qu'il manque d'idéal, qu'il trouble

la solitude de ses ruines par trop d'importuns. Enfin l'artiste recherche trop la symétrie et fait trop vite. En 1771, le même reproche reparaîtra et l'éloge sera plus bref; Diderot abandonne Robert, comme s'il pressentait que la postérité devait aussi l'abandonner. La disgrâce sans doute n'est pas complète; Hubert Robert aura toujours sa place dans un musée français; mais ce n'est pas la gloire que semblaient lui promettre les premiers éloges de Diderot.

Diderot a vu le premier salon où David ait exposé, celui de 1781. Mais David, par son tableau de Bélisaire, n'annonçait pas encore le réformateur de l'école française; Diderot n'a donc pu dire de lui, ce qu'il avait dit, si mal à propos du reste, de Lagrenée : *Spes altera Romæ*. L'aurait-il compris ? Partisan des anciens dieux, aurait-il donné le signal d'adorer le dieu nouveau? Oui, sans doute; mais il ne lui aurait peut-être pas sacrifié toute la peinture du XVIIIe siècle. Quoi qu'il en soit, à cette date de 1781, l'éloge et le blâme paraissent s'être associés en de justes proportions, sous la plume du philosophe : « Ce jeune homme, dit-il, montre de la grande manière dans la conduite de son ouvrage; il a de l'âme; ses têtes ont de l'expression sans affectation, ses attitudes sont nobles et naturelles, il dessine, il sait jeter une draperie et faire de beaux plis; sa couleur est belle sans être brillante. Je désirerais qu'il y eût moins de roideur dans ses chairs, ses muscles n'ont pas assez de flexibilité en quelques endroits. Rendez par la pensée son architecture plus sourde, et peut-être que cela fera mieux. Si je parlais de l'admiration du soldat, de la femme qui donne

l'aumône, de ces bras qui se croisent, je gâterais mon plaisir, et j'affligerais l'artiste, mais je ne saurais me dispenser de lui dire : Est-ce que tu ne trouves pas Bélisaire assez humilié de recevoir l'aumône ? Fallait-il encore la lui faire demander? Passe ce bras élevé autour de l'enfant, ou lève-le vers le ciel, qu'il accusera de sa rigueur. » Il y a loin de là, il est vrai, à son enthousiasme pour Loutherbourg, pour Robert, exposant pour la première fois; mais l'âge et l'expérience avaient sans doute rendu Diderot moins crédule aux espérances de talent. D'ailleurs le salon de 1781 n'est guère qu'un recueil de notes; l'auteur n'y donne carrière ni à son éloquence ni à son admiration.

Les jugements de Diderot sur les sculpteurs sont plus souvent contestables que ses jugements sur les peintres. Ce n'est pas qu'il manquât de connaissances techniques, qu'il sût moins bien apprécier la beauté de l'exécution, ou que son regard, d'ordinaire si sûr et si clairvoyant, s'émoussât pour ainsi dire sur le marbre. Mais il connaissait peu l'antique; le chef-d'œuvre de l'antiquité était pour lui le Laocoon. Bouchardon lui paraissait, à lui comme à tous les artistes de l'époque, un Grec, ou un élève des Grecs. Il croyait retrouver le principe de l'antiquité dans Falconet, Pigalle, Slodtz, tous artistes qui ne manquaient pas de mérite, surtout les deux premiers, mais dont les œuvres n'avaient aucune simplicité, aucune pureté, ni élévation de style. Aussi la plupart des jugements de Diderot ont-ils été cassés; Bouchardon a rencontré parfois l'élégance de la Renaissance, non la grâce antique; Falconet a fait une

charmante baigneuse, mais il y a bien de la coquetterie dans sa pose ; c'est toujours une élève de Marcel, un peu moins raide peut-être, et moins minaudière. Mme Dubarry a dit d'une statue d'Allegrain: « C'est moi, je me reconnais, » cette seule parole exclut toute comparaison avec l'antique. Slodtz, qui, selon Diderot, sut se garantir de l'exactitude froide et de la simplicité affectée, nous paraît aujourd'hui théâtral.

En revanche, Diderot est excellent juge des portraits. Il a dit de Caffieri, que ses bustes étaient souvent maniérés de forme, et d'une touche sèche et maigre, mais qu'ils ne manquaient pas de chaleur ; les bustes de Rotrou, de Corneille, de De Belloy, attestent encore la vérité de ce jugement. Il a dit de Le Moine, qu'il ne finissait pas, que la vie était tout près d'éclore, mais qu'elle ne naissait pas ; et c'est bien là l'impression que nous laisse le buste de Mansard au Louvre. Il a dit de Houdon, que ses figures n'étaient pas de la sculpture mais de la peinture, que c'étaient de beaux Van Dyck. M. Quatremère de Quincy se rencontre avec Diderot : « C'est par le nombre et la finesse des détails, qu'il imprimait à ses portraits une vraie ressemblance. » Sans doute, ce n'est pas la méthode des anciens; mais si Diderot n'a pas rappelé Houdon à la pratique de l'antiquité, du moins a-t-il parfaitement caractérisé son genre de talent [1].

1. Tout le monde connaît la belle statue de Voltaire, par Houdon, qui est au foyer du Théâtre-Français. Il est facile de vérifier la justesse de la description suivante (*Revue de Paris,* 1er novembre 1857) : « Cette figure a du caractère. » On n'en trouve pas l'attitude heureuse ; c'est qu'on n'est pas assez touché de sa simplicité. On lui aimerait mieux une robe de chambre que cette volumineuse draperie ; mais aurait-elle été aussi propre à dissimuler les maigreurs d'un vieillard de quatre-vingt-quatre ans? Pourquoi ses souliers sont-ils

Diderot n'a porté sur les graveurs de son siècle que des jugements sommaires. Cette concision même est une espèce d'injustice, le talent d'un artiste, avec ses défauts et ses qualités, ne pouvant tenir dans une brève formule. Nous trouvons Diderot sévère envers Philippe le Bas, qui, dit-il, a porté un coup mortel à la bonne gravure en recherchant l'effet séduisant; envers Flipart, dont les estampes « seraient charbonnées, » envers Lempereur, Alliamet, qu'il considère comme au-dessous de la critique, envers Beauvarlet, qui, selon lui, manque le caractère des têtes, et n'a qu'une touche molle et indécise.

Sans doute, ces graveurs n'ont pas la largeur de style qui caractérise les maîtres du XVIIe siècle; ils préfèrent l'élégance à la force, l'esprit à la vérité, la mollesse et la grâce de certaines tailles, à la fidélité de la traduction. Néanmoins, ils n'ont pas trop sacrifié au goût du jour, puisque leurs estampes nous plaisent encore, et sont citées comme des modèles. Diderot reconnaît à Wille, une grande fermeté, une grande sureté de burin; il aurait pu ajouter que le graveur a quelquefois le défaut de sa qualité : sa netteté devient de la dureté. Quant à Balechou, c'est, selon Diderot, le premier graveur de l'époque; « Balechou, Balechou, *ubi est?* » s'écrie-t-il, quand il apprend qu'un autre s'est chargé de graver les marines de Vernet. — Vernet, du reste, était du même avis et devait s'y connaître [1].

carrés? Quand on accuse les rides du visage et leurs formes peu vraies, on oublie que c'est un portrait. On voudrait plus de finesse encore dans le dessin; une ride grande ou petite devient imperceptible à son extrémité, on serait porté à croire que toutes celles de ce visage sont un peu de pratique. Les mains sont très-bien. »

1. Voir *Léon Lagrange, Joseph Vernet.*

Diderot toutefois remarque, que si l'artiste reproduit admirablement la transparence des eaux, ses montagnes sont comme des velours. Rien n'est plus juste, on n'a jamais imité que les eaux de Balechou.

Une nouvelle question se présente ici. Quelle fut l'influence de Diderot sur l'art et les artistes de son temps? Cette influence fut évidemment fort restreinte. Diderot n'écrivant que pour Grimm et les correspondants de Grimm, ses leçons furent perdues pour le public et les artistes. Il est permis cependant de penser qu'il parla ses Salons avant de les écrire; ses pensées, ses jugements lui échappaient; c'était un flot que rien ne pouvait contenir. S'il avait, comme il le dit, une tête d'orateur antique, il est encore plus vrai qu'il était toujours à la tribune.

Si nous considérons l'art en France depuis le premier Salon de Diderot jusqu'à son dernier, c'est-à-dire pendant une période de vingt-deux ans (1759-1781), nous ne pouvons constater un progrès sensible. Ce sont toujours les mêmes doctrines, la même routine, les mêmes types, le même genre de grâce et de beauté. Diderot a beau proclamer la nécessité d'un idéal ; soit défaillance de conception, soit tyrannie de l'école, soit insuffisance d'éducation, les peintres d'histoire, les Vanloo, les Deshays, les Vien, les Doyen, les Lagrenée, ne s'élèvent point au style. C'est en vain qu'il recommande l'étude de la nature : Boucher se vantera de « casser une jambe avec grâce; » il dira qu'il avait autrefois consulté la nature, mais qu'elle ne faisait plus que le gêner, et ses imitateurs la trouvant gênante, avant même de l'avoir consultée, mettront tous leurs

soins et toute leur gloire à composer, suivant l'expression de l'école, *un fouillis pittoresque*. On dessine, on peint, on sculpte de pratique. En vain Diderot condamne les idées trop ingénieuses pour être pittoresques, les logogriphes et les allégories, le mélange des êtres réels et des êtres abstraits : les peintres d'histoire veulent avoir de l'esprit comme les peintres de genre ; l'allégorie renchérit sur ces raffinements ; on en arrive à représenter l'été sous la forme d'une petite chienne dont la gueule vomit la flamme, allusion ingénieuse à la Canicule [1]. En vain Diderot se moque des règles et déclare que la technique ne saurait remplacer l'idée absente ; toute une classe d'artistes réduit l'art à l'habileté de main, à la connaissance et à la pratique de certains secrets. Tout a sa recette, depuis le dessin et la couleur jusqu'à la composition. Encore si le faire était merveilleux ? Diderot, dont les théories ne sont pas exclusives, pense que la magie de la couleur nous trompe sur la pauvreté de l'idée ou la froideur du sentiment. Mais le faire de l'école est en général savant, sans être supérieur ; il y a de la convention, même dans l'exécution. C'est le châtiment d'un art qui renonce à l'idéal des maîtres, sans retourner à la nature.

D'un autre côté Diderot a quelquefois poussé les artistes à outrer leurs qualités : tout au moins il n'a pas gourmandé à temps une facilité inquiétante. Vernet le frappe par sa prodigieuse fécondité ; Diderot croirait que son artiste favori est au-dessous de lui-même, s'il n'exposait à tous les Salons à peu près le même

1. *Tableau de Rameau*, exposé en 1775. — Voir les *Salons de Bachaumont*.

nombre de tempêtes et de calmes, de couchers et de levers de soleil; il ne songe pas un seul instant que l'artiste puisse avoir besoin de se recueillir et de se renouveler par l'étude et la méditation; loin de comprimer cette sève surabondante il l'excite à se répandre; puis il s'étonne, en 1781, que Vernet soit toujours le même et qu'il copie sa chambre! Diderot doit-il être entièrement responsable, comme on l'a dit [1], de la troisième manière de J. Vernet, qui est sèche, lourde, grise et d'une vérité douteuse? Non sans doute, la faute en est au peintre d'abord qui doit être plus sévère pour lui que les critiques les moins indulgents, au siècle qui compara Vernet au Lorrain, ne lui laissant ainsi aucun progrès à faire, enfin à Diderot qui a répété la comparaison, et n'a pas mêlé un seul conseil, une seule restriction à l'éloge le plus emphatique que jamais peintre ait entendu! De même, sans reprocher à Diderot, comme la critique moderne, son admiration pour Greuze, ne peut-on pas trouver qu'il a trop encouragé les tendances de l'artiste à outrer le geste et à forcer l'expression?

Diderot n'a donc ni réformé l'école, ni prévenu les erreurs des artistes ses contemporains. Son vrai mérite n'est pas là. Ce dont il faut le louer, c'est d'avoir créé, pour ainsi dire, la philosophie de l'art; c'est de s'être tenu également éloigné d'un réalisme grossier et d'un idéalisme trop subtil, c'est d'avoir tracé d'une main plus ferme qu'on ne l'avait fait jusque-là les limites de la peinture et de la sculpture; c'est de s'être

1. Léon Lagrange, Joseph Vernet.

abandonné à l'enthousiasme du beau, dont les écrivains du XVIIe et du XVIIIe siècles paraissent s'être défiés comme d'un piége ; c'est d'avoir donné dans ses Salons, non un système, non une théorie complète de la peinture, mais l'exemple d'une critique, sinon toujours méthodique et mesurée, du moins attentive aux procédés des artistes, curieuse des effets, et pleine d'admiration pour la puissance et les ressources de l'art [1].

1. On peut juger, d'après ces conclusions, la part de vérité et d'erreur qui entre dans le jugement, généralement admis aujourd'hui, de M. Cousin sur Diderot : « Diderot a semé çà et là une foule d'aperçus ingénieux et souvent contradictoires ; *il n'a pas de principes ;* il s'abandonne à l'impression du moment ; *il ne sait pas ce que c'est que l'idéal;* il se complaît dans un certain naturel à la fois *vulgaire* et maniéré... Didérot est *matérialiste* dans l'art comme dans la philosophie ; il est de son temps et de son école, avec un grain de passion, de sensibilité et d'imagination. » — (*Du vrai, du beau, du bien*, 1872, p. 135.)

CHAPITRE XIII

PROGRÈS DE LA CRITIQUE D'ART JUSQU'A NOS JOURS ET CONCLUSIONS.

« J'ai bien peur, mon ami, écrit Diderot à Grimm dans un de ses Salons [1], que la prédiction du grand chancelier d'Angleterre ne soit sur le point de s'accomplir en France : c'est que la philosophie, la poésie, les sciences et es *beaux-arts* tendent à leur déclin, du moment où chez un peuple, les têtes tournées vers les objets d'intérêt, s'occupent d'administration, de commerce, d'agriculture, d'importation, d'exportation et de finance. » Heureusement le temps n'a pas justifié les craintes du grand chancelier ni celles de Diderot. L'économie politique, particulièrement redoutée et signalée par le philosophe, est sortie de la période spéculative; elle a ses journaux, ses chaires; elle s'est rendue indispensable, et siége même au gouvernail. De leur côté les sciences physi-

1. Salon de 1769.

ques renonçant aux hypothèses, aux généralisations prématurées, et brisant ainsi les derniers liens qui les rattachaient à la poésie, ont rendu des services inespérés ; et, par une conséquence naturelle, elles ont répandu partout le goût des études pratiques, le génie de l'observation, et, si l'on peut dire, la passion ardente de la découverte utile. Cependant, le sentiment de l'art, au lieu de languir, paraît être de nos jours plus vif que jamais ; au lieu de reculer devant les progrès de l'esprit de calcul, il semble avoir conquis de son côté autant de terrain que la science elle-même. Les œuvres de nos artistes jouissant de la faveur qui leur est acquise, s'offrent sans cesse, dans des expositions de tout genre, générales, particulières, rétrospectives, à la curiosité d'un public véritable, très-fidèle au culte du beau et toujours plus nombreux. Un respect unanime, formé à la fois de la religion du passé et de l'admiration pour le travail de l'artiste, préserve nos monuments de la ruine, de l'oubli, écarte d'eux, comme un sacrilége, toute tentative maladroite de restauration. L'opinion publique surveille, avec un soin jaloux, les œuvres confiées à la garde de nos administrations. La gravure, pour répondre au goût de l'époque, a dû non-seulement multiplier ses reproductions de tableaux et de statues, mais encore apporter dans son travail cette fidélité minutieuse, cet oubli de soi-même et de son époque que nous demandons aujourd'hui à la traduction d'un poème antique. Si l'on voyage pour étudier les mœurs et l'histoire, il est encore plus vrai de dire, que, ce que nous recherchons le plus à l'étranger, c'est l'émotion esthétique ;

voir du pays n'est plus notre préoccupation, du moins unique ; nous y joignons celle d'avoir des impressions et surtout celles dont l'art est la source. Autrefois on voyageait pour former sa raison ou amuser son imagination ; aujourd'hui le sentiment est de la partie, et comme ce ne sont pas les chefs-d'œuvre qui ont acquis une nouvelle puissance, c'est notre âme qui a perfectionné une de ses facultés. D'un autre côté, l'industrie, cette muse féconde des sociétés modernes, a fait alliance avec l'art, et si l'art n'y a pas toujours gagné en pureté et en élévation, du moins a-t-il pénétré, à la faveur de cette union, dans les demeures qui semblaient lui être fermées à jamais, préparant ainsi les yeux les moins familiers avec le beau, à contempler ses créations les plus belles.

Veut-on une preuve éloquente de ce mouvement qui entraîne notre époque vers les choses de l'art ? Les hommes spéciaux, les hommes occupés de science ou de littérature, ne dédaignent point les bienfaits d'une éducation esthétique. Les questions relatives aux beaux-arts ne sont plus traitées, comme autrefois, par des écrivains de second ordre, s'adressant à un public restreint d'amateurs et de collectionneurs ; elles s'imposent aux esprits les plus sérieux et les plus élevés. Le philosophe et l'historien ne séparent point l'art de la philosophie et de l'histoire ; la religion, bien loin de répudier l'art, déclare presque qu'en dehors d'elle il n'y a point d'art véritable ; la libre pensée y voit la plus haute et la plus éclatante manifestation soit des mœurs d'une époque, soit des sentiments individuels. Il y a un art chrétien et un art

indépendant, un art de la foule et des délicats; mais tout le monde semble d'accord sur l'importance du rôle de l'art dans la vie humaine.

Notre intention ne saurait être d'analyser tous les écrits, très-nombreux et très-variés, qui ont été publiés dans notre siècle sur les beaux-arts. Nous ne voulons que montrer brièvement les services rendus par l'esthétique, par les études spéciales, par l'histoire de l'art à la critique proprement dite; nous nous demanderons ensuite s'il n'y a point lieu de tirer un enseignement de cet examen.

Les progrès de l'esthétique au XIX[e] siècle sont généralement reconnus. Cette partie de la philosophie qui bégaye encore, si l'on peut dire, dans les discours du père André, qui, dans les ouvrages de Diderot, s'exprime comme un oracle, professe aujourd'hui avec l'autorité d'une science. Elle a conquis sa méthode; cette méthode toute psychologique [1], en analysant les causes de l'intérêt esthétique, en dégageant ce plaisir des attraits accidentels ou accessoires qui peuvent s'y trouver unis, comme une gangue grossière à un métal précieux, permet au critique de ne point se tromper sur son émotion, de ne pas prendre, par exemple, pour l'impression du beau le frémissement des sens ou le saisissement que cause la nouveauté. Par l'étude plus attentive du génie, le critique entre, pour ainsi dire, dans l'âme même de l'artiste; il y démêle se qu'il y a d'inconscient et de conscient dans l'inspiration; il y lit dans quel ordre et dans quelle mesure,

1. Voir Victor Cousin. *Du vrai, du beau, du bien*, VI[e] leç., p. 136 (édit. 1872) — Jouffroy. Cours d'esth. 2[e] leçon.

s'unissent le travail de la pensée en quête de son idéal et la préoccupation des moyens matériels d'expression ; il acquiert ainsi une merveilleuse facilité pour reconnaître ceux qui ont reçu le don sacré et les œuvres, fruit de cette activité esthétique [1]. Enfin, la philosophie a soumis à des analyses patientes et régulières, les idées jadis si obscures, on peut le dire, du beau, de la grâce, du joli, du sublime ; si, sur toutes ces questions, elle n'est point arrivée à une définition capable de satisfaire tous les esprits, du moins s'est-elle dégagée des formules étroites et vides du siècle dernier ; l'unité, cette abstraction pour laquelle il est difficile d'éprouver un vif enthousiasme, n'est plus considérée par nous comme le beau lui-même ; la variété et la multiplicité des rapports, toutes qualités plus appréciées par la raison que par le sentiment, nous semblent plutôt s'associer au beau accidentellement que le constituer ; à ces théories qui ne pouvaient éclairer et vivifier la critique, qui paraissaient devoir la borner à une étude mathématique, si l'on peut dire, du beau dans la nature et les œuvres d'art, les philosophes modernes, quelles que soient d'ailleurs leurs dissidences , ont substitué des théories plus larges et plus fécondes ; selon Schelling, « le beau est une *force positive* et *active* réalisant dans l'individu l'idée éternelle correspondant à chaque genre d'êtres dans la raison divine et manifestant dans le particulier *la vie*, par les formes qui en sont les sym-

1. Voir surtout Cousin, *Du vrai, du beau, du bien*, leçon VIII ; et Ch. Levêque, *La science du beau*, ch. V.

boles[1]. » Selon Hegel, le beau se définit « la manifestation sensible de l'idée, et l'idée dans la nature, c'est la vie[2]; » pour Jouffroy, le beau, c'est la nature spirituelle, l'invisible ou la *force* se développant avec énergie et facilité[3]; Lamennais conçoit le beau comme la manifestation du Vrai, et identifie le Vrai avec l'Etre infini, « qui est, dans son unité, la source d'où dérive l'inépuisable variété des êtres finis[4]. » Enfin selon un des derniers écrivains qui ont abordé ces questions, et dont l'opinion se recommande par d'illustres suffrages, « le Beau, dans tous les cas possibles, c'est la force de l'âme agissant avec toute sa puissance et conformément à l'ordre, c'est-à-dire de façon à accomplir sa loi[5]. » La discussion de ces différentes théories ne rentre point dans notre sujet : une seule chose nous frappe, c'est que toutes ces définitions, que nous avons citées, admettent l'existence du beau en dehors de nous et le résolvent en un principe de vie. De là, pour la critique, un utile enseignement : elle n'a point à se défier de ses admirations, comme d'un piége tendu par les objets de la nature ou les choses de l'art à sa sensibilité; derrière les phénomènes visibles et tangibles, il existe vraiment une *puissance* digne de notre sympathie et de notre enthousiasme. Nous ne ressemblons point à cet Argien, dont parle Horace, qui venait seul

1. *Discours sur les arts du dessin*, voir l'analyse qu'en fait M. Ch. Levêque, *la Science du beau*, t. II, p. 530 (édit. de 1872).

2. *Das sinnliche Scheinen der idee*. Voir la traduc. de Ch. Bénard, 1re partie, ch. II.

3. Voir le *Cours d'esthétique* et particulièrement le ch. 36.

4. Lamennais, *De l'art et du beau*, considérat. préliminaires.

5. M. Ch. Levêque, *La science du beau*, t. I, p. 155.

s'asseoir au théâtre et applaudissait avec transport des acteurs imaginaires [1]; non, nous ne sommes point la dupe d'une illusion, quand nous déclarons que nous sentons la présence du beau; ce n'est pas une simple manière d'être affecté par les qualités extérieures des choses. La critique est ainsi mise par l'esthétique à l'abri d'un scepticisme dangereux qui restreindrait singulièrement le cercle de ces admirations et peut-être même étoufferait l'émotion prête à naître; en outre, si elle veut nous rendre compte de son émotion elle sait d'avance qu'elle ne doit pas en chercher la cause dans l'application d'une règle aride, mais dans la manifestation d'une force tout à la fois analogue à notre nature et distincte de nous.

L'esthétique appliquée, aidée par ce premier travail sur le beau en général, a fait preuve, dans ses considérations sur l'art, d'une pénétration et d'une sûreté tout à fait inconnues aux époques précédentes. D'abord, elle a montré que le beau propre à l'art n'était point distinct du beau lui-même, que la nature comme l'art étaient deux manifestations d'un même idéal : l'une, celle qui est particulière à la nature, souvent incertaine, vague, enveloppée ; l'autre, celle qui est particulière à l'art, infiniment plus précise, plus concentrée, mais perdant quelquefois en grandeur ce qu'elle gagne en clarté; de cette première notion de l'art, elle a conclu logiquement à la nécessité, pour les arts d'imitation, non de copier la nature, qui est

1. Fuit haud ignobilis Argis
Qui se credebat miros audire tragœdos
In vacuo lætus sessor plausorque theatro. (Ep. II, 2, 128).

elle-même, si l'on peut dire, un art inconscient et brut, mais de répéter et d'accentuer dans un langage plus expressif, quoique formé d'éléments naturels, ce que dit la nature elle-même. Ouvrant alors à l'art la plus vaste carrière, elle ne lui a point fait une obligation de servir, au moins directement, la science, la religion, la morale; elle lui demande simplement, — et c'est une tâche assez délicate et assez vaste pour l'activité humaine, — de nous émouvoir délicieusement en soulevant une partie du voile qui nous cache l'idéal, ou pour parler plus exactement, en revêtant de la forme la plus saisissante l'idée la plus capable d'affecter notre sympathie. Passant de là à l'étude des signes employés par chacun des arts, elle les a examinés en eux-mêmes et dans leurs combinaisons trop variées cependant pour qu'elle puisse jamais ni les compter ni les prévoir toutes; elle a dressé ce que Jouffroy appelait « l'alphabet des arts[1], « et, dans une certaine mesure, elle nous a donné le tableau comparatif des alphabets propres à chacun des arts. » Ainsi s'est constituée une science spéciale et très-curieuse qui nous explique l'effet des moindres accidents de la forme, comme le pli d'une draperie, l'inflexion d'une ligne, la disposition de simples points, sur notre sensibilité. Déjà Diderot, au risque de paraître chimérique dans un siècle voué à une raison souvent pro-

1. *Cours d'esthétique*, lec. XXII, p. 218. « Ces langues ont leur alphabet : cet alphabet n'est pas rédigé ; toutefois il s'est fait dans la tête de tous les artistes à leur insu. Le peintre saisit la différence de la forme plus ou moins ovale ; c'est comme s'il saisissait la différence de la lettre M et de la lettre V. Pareillement l'alphabet des sons existe dans l'esprit du musicien ; l'alphabet des mouvements dans celui du maître de ballet. Ce qu'il serait intéressant de faire, c'est le tableau comparatif de tous ces alphabets, etc..... »

saïque et vulgaire, avait dit : « Les dimensions pures et abstraites de la matière ne sont pas sans quelque expression. La ligne perpendiculaire, image de la stabilité, mesure de la profondeur, frappe plus que la ligne oblique [1]. » Hegel, qui pense que la forme, dans toute son étendue, doit être à l'idée ce que l'œil est à l'âme, a le premier insisté sur le sens qu'enveloppe et manifeste tout à la fois chacun des éléments matériels dans les beaux-arts ; c'est même la partie la plus saine, la plus instructive de son cours d'esthétique. D'autres après lui ont poursuivi cette analyse qui semble devoir être toujours féconde en découvertes l'ayant été jusqu'ici ; ils ont pour ainsi dire démonté l'œuvre d'art, et par une singularité remarquable, chaque pièce, chaque parcelle, même après ce démembrement, témoigne encore de sa puissance expressive; tant il est vrai que la forme est symbolique par elle-même et non pas seulement parce qu'elle aura été travaillée par la main de l'artiste. La *Grammaire des arts du dessin* est sortie de cette étude [2] ; on a cru modeste ce titre donné à un ouvrage contemporain. C'est une erreur ; si l'on ne s'est jamais mieux acquitté

1. *Salon* de 1767, à propos de Vernet.
2. Ch. Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, 1867, in-8. Dans aucun autre ouvrage on ne trouve une alliance plus étroite entre l'esthétique, l'esthétique appliquée et les connaissances pratiques, si ce n'est peut-être dans les autres écrits du même auteur : la Grammaire de l'ornementation par exemple, et les biographies qu'il a publiées dans l'histoire des peintres de toutes les écoles. Aussi l'éloge est-il unanime. Les philosophes, comme M. Levêque, citent M. Ch. Blanc et s'applaudissent d'être de son avis; les hommes de l'art, séduits d'alleurs par l'indulgence du critique, reconnaissent sa compétence ; et les hommes de lettres lui savent gré d'avoir démontré pour tous avec tant de force et de clarté ce qu'ils savaient déjà, c'est que l'art n'est pas tout dans l'exécution ni les secrets du métier.

d'une tàche, jamais aussi tâche n'avait été ni plus délicate ni plus nécessaire. En littérature, la grammaire est un rudiment; dans les arts, elle est une rhétorique, ou pour mieux dire, tout un traité d'esthétique. Les signes une fois connus, leur valeur une fois déterminée, les limites de chaque art étaient par cela même fixés ; c'est, en effet, une loi acceptée et validée par le bon sens que l'on ne doit pas demander à un signe plus qu'il ne peut exprimer, ni par suite forcer le signe d'un art à manifester ce que le signe propre à un autre art manifesterait avec plus de clarté ou de puissance. On comprend de quelle utilité il est pour le critique de savoir nettement ce que peuvent oser la peinture et la sculpture, sans empiéter l'une sur l'autre, sans se nuire réciproquement, sans éveiller dans l'esprit du spectateur l'idée pénible d'un effort malheureux.

Les ouvrages spéciaux, traitant de la partie technique de l'art, sont venus en aide, il faut le reconnaître, à l'esthétique appliquée. Les hommes du métier, mécontents de la critique, ou plutôt cédant à ce besoin qui nous pousse aujourd'hui à nous éclairer les uns les autres, comme par une espèce d'enseignement mutuel, nous ont expliqué les termes et les procédés de leur art, exposé les difficultés inhérentes aux matériaux, et donné les raisons pratiques d'effets que nous aurions pu considérer comme l'œuvre unique de l'imagination humaine, comme le pur et libre résultat d'une conception théorique. C'est surtout en architecture que ces connaissances techniques étaient nécessaires pour faire contre-poids aux théories exclusivement fondées sur la notion du

beau absolu ; c'est aussi en architecture [1] qu'elles ont été mises le plus libéralement et le plus savamment à la portée des profanes, et de la critique toujours profane par quelque endroit , nous voulons dire toujours réduite à s'instruire, quelle que soit son érudition et sa compétence. Mais l'esthétique, de son côté, doit se défier de l'homme de métier, quand il fait consister le style dans l'appropriation d'une forme à un usage donné , quand il définit l'architecture , l'expression d'un besoin satisfait [2]. Elle admettra la première partie de la définition : l'architecture exprime comme tous les arts ; mais n'exprime-t-elle qu'un besoin ? Le besoin ne pourrait-il pas être satisfait sans que le dessin fût élégant, sans que les profils fussent délicats, sans qu'il y eût de la grâce dans les silhouettes ; et si ces différentes qualités se trouvent réunies dans un même bâtiment, n'est-on pas en droit de dire qu'il n'est pas seulement remarquable par la convenance et qu'il réveille dans notre esprit d'autres idées que celles de solidité et de commodité ? Tout doit se tourner en ornement dans l'œuvre parfaite ; c'est Fénelon qui l'a dit ; c'est aussi, croyez-le bien, et malgré les apparences contraires, l'opinion de l'artiste illustre qui reproche aux Romains non-seulement d'avoir méconnu la pensée pratique des architectes grecs, ce qui est favorable à sa thèse, mais aussi d'avoir été « insensibles au contour , » d'avoir bâti des monuments « d'une

1. Voir les ouvrages de M. Viollet-Leduc, surtout le *Dictionnaire raisonné de l'architect. franç. du XI*e *siècle au XVI*e *siècle et les entretiens sur l'architecture.*
2. 1er *entretien.*

silhouette peu attrayante [1] », ce qui semble contredire sa doctrine. Le même écrivain constate chez les Grecs « la préoccupation de la ligne et de la forme extérieure »; il parle avec admiration de « ces refouillements qui font ressortir les clairs et la transparence des ombres réfléchies [2] »; il loue dans Notre-Dame de Paris la galerie entre les deux clochers parce que « se découpant sur le ciel et sur le pignon élevé en arrière, elle évite la sécheresse des lignes produites par le vide ». Si ces qualités et d'autres semblables qu'il estime avec raison à un très-haut prix, ne résultent pas des nécessités de la construction, il faut bien qu'elles répondent à une idée du beau, à un sentiment, et par conséquent qu'elles ne manifestent pas seulement un besoin, à moins d'appeler besoin, par un abus étrange de mots, le penchant qui nous porte à vouloir retrouver dans les œuvres d'art des qualités purement esthétiques. Le goût de l'artiste, comme on le voit, concilie ce que sa théorie ne concilie pas, le sentiment et l'utilité; et les explications du praticien nous permettent de juger plus sainement les productions d'un art mixte qui doit satisfaire tout d'abord aux lois de la statique d'un côté, et de l'autre aux exigences de la vie avant de prétendre à une action sur notre âme.

Notre siècle a produit également, sur la peinture et la sculpture, des ouvrages techniques, qui sans avoir peut-être toute l'importance du Dictionnaire de l'architecture au moyen-âge, des Entretiens sur l'archi-

1. 7e *Entretien.*
2. 8e *Entretien.*

tecture, ne sauraient être dédaignés par la critique. La perspective appliquée aux beaux-arts n'est pas sans doute une science nouvelle. Au XVII[e] siècle, le graveur Abraham Bosse, aussi enthousiaste pour la perspective que Paolo Uccello, avait entrepris de convertir, comme il le disait, le peintre aux précises et universelles règles de son art [1]. De nos jours la perspective s'est également adressée aux artistes, et s'est efforcée de résoudre avec méthode et clarté les principaux problèmes qui se présentent dans la pratique de la peinture. D'un autre côté, elle invite le spectateur à se préoccuper de ses enseignements; elle lui indique la place qu'il doit occuper pour juger d'un tableau composé suivant les règles, et l'aide à trouver la cause de la surprise et de l'embarras qu'il éprouve lorsque ces règles n'ont pas été observées ou que le tableau est situé de manière à faire croire qu'elles ont été violées [2].

Les auteurs anciens qui ont traité des proportions du corps humain ne s'accordent entre eux que lorsqu'ils répètent les leçons de Vitruve ou de Léonard de Vinci. De nos jours la question a été reprise; l'archéologie et l'érudition ont consulté les textes des

1. Paolo Uccello, aidé du mathématicien Manetti, se consacra aussi à la perspective et pour elle négligea toutes les autres parties de la peinture. Celle-ci, qui est cependant une des moins séduisantes, faisait son bonheur. On le trouvait seul les bras croisés, devant ses plans géométriques, se disant à lui-même : « La perspective est pourtant une chose charmante ! » Stendhal, *Hist. de la peint. en Italie*, p. 87.

2. Voir surtout le *Traité de perspective linéaire* de M. Adhemar (Colin, 1870), et principalement le chap. 1[er] du livr. IV, intitulé *Considérations artistiques.* Ces pages sont remplies d'observations fort importantes sur la manière de regarder les tableaux et de curieuses remarques sur quelques peintures de notre époque.

anciens, et mesuré de nouveau les statues antiques tant de fois mesurées [1]; l'anatomie a livré les observations qu'elle avait faites sur le sujet vivant ou sur le cadavre; sommes-nous arrivés à des résultats définitifs? Non, sans doute : eussions-nous retrouvé le canon de Polyclète lui-même, ce Doryphore vanté par Pline, nous aurions sans doute une belle statue de plus à placer dans nos musées, non une mesure de précision à garder dans un conservatoire. La nature est tellement variée dans ses combinaisons qu'il serait téméraire de dire ce qu'elle serait, si elle voulait, si elle pouvait être parfaite; en ne considérant que les belles individualités qu'elle offre à nos yeux, que de différences! combien les rapports mathématiques changent d'un corps à un autre sans que nous puissions déclarer avec certitude que tel corps est plus beau qu'un autre! Cependant l'esprit d'exactitude qui distingue notre siècle a relevé bien des erreurs dans les écrits des siècles précédents sur les proportions; des études plus attentives sur l'anatomie superficielle du corps, des comparaisons mieux faites de la nature avec les antiques [2] permettent à la critique d'accroître sans peine, par des notions d'une précision suffisante, la sûreté de son coup d'œil, et, par conséquent, de porter des jugements plus exacts et plus complets.

1. Voir la curieuse dissertat. de M. Ch. Blanc, sur les proportions du corps humain dans la *Gramm. des arts du dessin*, p. 38 et suiv. — Selon l'auteur le canon de Polyclète n'était autre que le canon égyptien, et le canon égyptien divisait la hauteur totale du corps en 19 parties, dont chacune était égale à la longueur du médius.

2. Voir Gerdy, *Anatomie des formes extérieures*, 1829, in-8, et *Anatomie comparée des formes du corps humain*, 1830, in-8. — Fau, *Anatomie artistique*, in-8, 1865.

La science a encore bien mérité de l'art et de la critique, lorsqu'elle a découvert ces lois des couleurs complémentaires, à l'aide desquelles le peintre trouve presque sans tâtonnement, la nuance désirée, et qui éclairent le spectateur, non sur la valeur esthétique d'un ton, mais sur les moyens employés pour l'obtenir [1]. Il ne peut être indifférent de savoir comment les couleurs ont été rapprochées ou mélangées de manière à s'exalter ou à s'éteindre les unes les autres; comment la juxtaposition de deux nuances a donné naissance à une nuance indéfinissable qui n'existe point sur la toile, mais dans notre œil; comment les objets ont dû se grouper pour concilier des couleurs ennemies et résoudre, pour ainsi dire, les dissonances dans l'accord parfait. Cette musique pittoresque n'est point sans doute une découverte de nos savants; née comme l'autre, en Italie, elle a été connue des Flamands, des Hollandais, et de nos jours un artiste français a su la retrouver. Mais la science qui nous en explique les lois, qui fait chanter, pour ainsi dire, chaque couleur l'une après l'autre et l'une avec l'autre devant nous, qui analyse les éléments du concert, donne à notre œil cette éducation méthodique et progressive qui jusqu'ici n'avait eu pour objet que les sons et ne s'était adressée qu'à l'oreille. Cette magie de la couleur que Hegel semblait désespérer de

1. De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets coloriés, considéré d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, 1839, in-8° — M. Ch. Blanc a donné la substance de cet ouvrage dans sa *Grammaire des arts du dessin*. — On sait l'impression que firent les études de M. Chevreul sur Delacroix; on croit même trouver dans l'*Entrée des Croisés à Constantinople* une application plus exacte des principes que l'artiste avait suivis jusque-là presque instinctivement.

définir [1], il nous est facile aujourd'hui de nous en rendre compte; ses effets les plus surprenants résultent de combinaisons prévues; ils peuvent se ramener à des formules, s'exprimer par des calculs; et ne craignons point que l'analyse scientifique ôte à la couleur quelque chose de son attrait : l'étude de l'harmonie a-t-elle jamais affaibli le pouvoir de la musique sur l'âme humaine? L'art, il est vrai, nous charme en nous trompant; mais le genre d'erreur qu'il produit en nous n'est point dissipé parce que nous en avons pénétré les causes : au contraire, nous n'en goûtons que mieux ce que le mensonge a d'aimable et de séduisant.

La critique, ainsi secondée dans sa tâche par l'esthétique et la science, devait l'être surtout de nos jours, par l'histoire de l'art. Nous avons dit ce qu'était cette dernière au XVIIe et au XVIIIe siècle; une liste par ordre de dates et par pays de peintres et de sculpteurs; une énumération souvent incomplète de leurs œuvres; un récit sec et peu instructif des principaux événements de la vie des maîtres, le tout égayé par quelques anecdotes d'une authenticité suspecte, et semé de réflexions, plus ou moins ingénieuses, suivant les auteurs, sur le caractère des grandes écoles, sur l'enseignement reçu ou donné par les artistes, sur les procédés ou le talent de chacun. Peu à peu on s'est aperçu que l'histoire des artistes n'est point celle de l'art lui-même; que l'art est animé d'une vie propre qui tantôt se manifeste timidement, tantôt

1. *Cours d'esthétique, de la peinture,* caractères déterminés des matériaux de la peinture. (Traduct. de Ch. Bénard, III, 420.)

s'épanouit avec éclat, tantôt décline et languit; que si les procédés se transmettent d'école à école et d'homme à homme, il y a aussi une filiation, une tradition pour l'idée, pour la manière de penser et de sentir. Dès lors les historiens, reléguant au second plan les détails biographiques, se sont efforcés de caractériser avec netteté le style de chaque période, de chaque école, des maîtres les plus éminents et de grouper ainsi les artistes suivant leurs affinités, leurs communautés de principes et de méthodes [1]. D'autres ont cherché à réunir la biographie à cette conception plus philosophique de l'histoire. Çà et là ont apparu dans les ouvrages qui traitaient de l'art, des considérations sur les rapports de l'art avec l'état politique des sociétés, avec la religion. Déjà Diderot, au XVIII[e] siècle, avait entrevu l'influence exercée sur la sculpture par les croyances d'un peuple : « Ce ne fut pas, mon ami, écrivait-il au sculpteur Falconet [2], ce ne fut pas pour avoir taillé un Jupiter énorme que Phidias fut admiré de son temps et que la postérité l'a préconisé, ce fut pour avoir bien rendu le Jupiter du *catéchisme païen*, le dieu qui ébranlait l'Olympe du mouvement seul de ses noirs sourcils. Les beaux pieds de Thétis étaient de foi, les belles épaules d'Apollon étaient de foi ; les flancs redoutables de

1. C'est le service rendu à l'histoire de l'art par Lanzi. « Divido l'arte in scuole, d'ogni scuola dò i caratteri generali. Distinguo in ciascuna tre o quattro, o più epoche, quanti sono i cangiamenti del gusto che ella andò facendo. Certi pittori di gran nome, che con una quasi legislazione nuova, diedero all'arte altro tono, stanno a capo d'ogni periodo; e il loro stile si descrive distesamente, giacchè, dal loro esempio dipende il gusto dominante e caratteristico di quel tempo. » — Voir toute la préface de l'*Histoire de la peinture* en Italie.
2. Lettres sur le sentiment de l'immortalité.

Mars, la large poitrine de Neptune.... étaient de foi; la tête majestueuse et menaçante de Jupiter était de foi, et si Phidias n'eût pas rendu la menace et la majesté de Jupiter, le bloc de marbre hérétique serait resté dans son atelier. Quelque jour peut-être je vous lirai des idées qui ne m'échapperont plus, parce qu'elles sont consignées sur le papier, sur l'influence réciproque de la religion, de la poésie, de la peinture, de la sculpture sur la nature, et de la nature sur les beaux-arts; mais ce n'est pas ici le lieu [1]. » Que sont devenues ces études de Diderot, on ne le sait; mais ses idées ont été reprises et développées par la critique moderne. L'*Histoire de l'art par les monuments*, cet ouvrage qui coûta trente ans de travail à son auteur, Seroux d'Agincourt, commence par un tableau historique de l'état civil et politique, de la Grèce et de l'Italie, depuis la première époque de décadence de l'art jusqu'à son renouvellement complet. C'était déjà un premier pas; néanmoins les causes reconnues jusque-là pour favorables ou défavorables aux beaux-arts étaient réduites à deux, la religion et la politique : de plus on ne leur accordait qu'une influence pour ainsi dire négative et tout extérieure : on les montrait étouffant le génie ou lui permettant de se développer en toute liberté. Seroux d'Agincourt comprenait d'ailleurs si peu la relation intime de l'art et de la religion qu'il ne voit dans l'architecture gothique qu'une fantaisie quelquefois savante, mais toujours mons-

1. Voir encore *Essai sur la peinture*, t. X de l'édit. d'Assezat p. 490, et la lettre à Mademoiselle *** (Mlle de la Chaux), t. I de la même édit., p. 404.

trueuse et grotesque, qui n'a pu naître qu'en des temps barbares, en dehors de toute influence noble et sérieuse [1]. Cependant l'histoire proprement dite, celle qui raconte la vie des peuples, étendait un peu plus tous les jours son horizon; elle s'habituait à étudier, non-seulement la politique ou le caractère des princes, mais les coutumes, les opinions; elle faisait rentrer dans son cadre les arts et les littératures; elle voyait, dans les œuvres de l'homme littéraires, plastiques ou pittoresques, les témoignages irrécusables de l'esprit d'une société à une époque donnée ; ce rapprochement entre les arts et les faits purement historiques permit de constater tout à la fois et l'influence des beaux-arts sur les autres manifestations de la pensée humaine et l'action des doctrines ou des idées régnantes sur l'art lui-même. De là à conclure que pour comprendre l'art il ne fallait pas le considérer isolément, mais dans ses rapports avec tous les éléments qui composent la société, la transition était facile. Dès lors l'histoire de l'art a été vraiment renouvelée; pour expliquer le caractère d'une école ou le style d'un artiste, elle ne se borna pas à interroger les monuments figurés ni les documents arides transmis par les contemporains; elle voulut connaître les mœurs, les institutions au milieu desquelles l'artiste avait grandi et l'œuvre était née; elle annonça l'intention de ne rien négliger qui pût l'éclairer sur ce point important, ni les poèmes, ni les romans, ni les mémoires, ni la correspondance des personnages célè-

1. *Hist. de l'art par les monuments*, architecture, p. 69-70, t. I.

bres, ni les pièces fugitives, ni même la légende; elle s'ingénia à distinguer dans un tableau ou une statue le côté par lequel cet aspect du siècle était comme reflété, le trait particulier qui s'harmonisait avec les traits généraux de toute une période. On comprend que dans une pareille étude elle se soit trompée plus d'une fois; tantôt la formule, par laquelle elle résume une époque, est trop étroite; nous sentons qu'on nous montre le siècle de profil et non de face; on nous a promis un tableau d'ensemble, on ne nous donne que la peinture d'un épisode; tantôt l'histoire s'imagine avoir expliqué l'œuvre entière quand elle n'en a expliqué qu'un des caractères accessoires. Mais lorsqu'elle a suivi fidèlement sa méthode, lorsqu'elle ne s'est point trop hâtée dans ses généralisations, elle a éclairé d'une vive lumière la marche des arts à travers les siècles; elle a révélé à la critique plus d'une beauté injustement dédaignée; elle lui a fait comprendre l'inanité inévitable de formes qui ne sont qu'une copie ou une réminiscence; elle a augmenté son admiration pour les chefs-d'œuvre, de l'antiquité, du moyen-âge ou de la renaissance, de toute la sympathie due à des générations éteintes qui ont comme nous senti vivement le beau, mais un beau différent du nôtre; elle nous a donné pour ainsi dire l'habitude du passé, et nous a remis au véritable point de vue pour bien voir ce que nous avions à juger; elle a enseigné l'humilité à cette postérité déclarée infaillible, et lui a montré que le meilleur moyen d'être, sinon infaillible, au moins juste dans la plupart de ses sentences, c'est de ne point se renfermer en elle-

même, de s'oublier, de se faire contemporaine de Périclès, de saint Louis ou de Léon X. Elle nous a guéris ainsi de l'infatuation fatale à la clairvoyance de l'esprit et d'une étroitesse de goût qui bornait nos plaisirs.

A cette école, la biographie elle-même, qui avait tenu lieu de l'histoire de l'art dans les siècles précédents, s'est transformée. Ce n'est plus le récit d'une vie isolée, ou de quelque aventure choisie dans cette vie; c'est une portion même de l'histoire générale. L'artiste nous y apparaît, au premier plan sans doute, mais entouré de ses contemporains; derrière lui se déploie le tableau de la société qui l'inspira, à peu près comme certains portraits du XVII[e] siècle nous offrent dans un lointain un peu vague, une vue de la contrée où naquit le personnage représenté. Nous n'enregistrons pas seulement des dates; nous les pressons pour leur faire rendre tout l'enseignement qu'elles contiennent; et c'est ainsi qu'elles nous éclairent sur les modifications, sur les transformations du talent. Dans cette enquête minutieuse instituée par notre siècle, nous ne négligeons aucun élément : la nature, l'éducation, le ciel, la géographie, sont appelés tour à tour à nous expliquer l'œuvre; à chaque chose revient sa part d'influence; il nous semble que nous comprenons mieux le génie, quand nous avons ainsi noté scrupuleusement ce qu'il doit au monde qui l'entoure et ce qu'il ne doit qu'à lui-même. L'écueil, sans doute, c'est la conjecture qui pénètre toujours plus ou moins par la porte si largement ouverte à l'interprétation de chacun; la conséquence fâcheuse, c'est que la biogra-

phie devient, entre des mains peu prudentes, un véritable roman psychologique; mais c'est là un abus qui ne fait nullement le procès à la méthode. Bien comprise et sobrement appliquée, elle a produit de charmantes biographies, pleines de nuances, de fines analyses, et animées d'un souffle de vie que ni les Félibien ni les D'Argenville n'ont connu. Voyez, par exemple, comment le premier raconte la vie du Poussin; il avait visité l'artiste plus d'une fois au Monte-Pincio; il s'était lié avec lui; il lui écrivait des lettres qui ne restaient point sans réponse; il partageait l'admiration de son siècle pour le chef de l'école française; cependant sa biographie du Poussin a presque la sécheresse d'un procès-verbal. Qu'un écrivain moderne traite le même sujet : il reprendra avec un soin pieux les anecdotes omises ou tronquées par l'auteur du XVIIe siècle; il nous révèlera toutes les analogies entre le caractère et le talent; il montrera l'artiste subissant les influences de son milieu ou réagissant contre elles; nous saurons ce qu'il a pensé et ce qu'il a voulu; il nous semblera enfin que c'est le biographe moderne, et non Félibien, qui a connu l'auteur des *Sacrements* [1].

L'histoire et la biographie ainsi entendue nous ont permis de mieux comprendre les œuvres du passé. Ce résultat, tout précieux qu'il était, ne devait point satisfaire la critique contemporaine; elle s'est demandé s'il n'était pas possible de tirer de ces études historiques une règle, une méthode pour comprendre

1. Nous pensons surtout, en écrivant ces lignes, à un opuscule de M. Gandar, intitulé *Nicolas Poussin et les Andelys*.

et juger les œuvres de notre temps. On fit alors ce raisonnement : une œuvre n'a toute sa valeur esthétique que lorsqu'elle répond aux sentiments de tout un peuple, de tout un siècle; un artiste n'est vraiment un grand artiste que lorsque toutes les âmes vibrent en la sienne, lorsqu'il est la plus éclatante expression de « son milieu », lorsqu'il a trouvé l'idéal de son temps. Il s'en suit que l'on doit dire aux artistes : « Emplissez votre esprit et votre cœur si larges qu'ils soient des idées et des sentiments de votre siècle [1], » et aux critiques : « Il y a, il doit y avoir un *idéal moderne;* » c'est d'après cet idéal que vous devez juger les artistes.

Avant d'examiner jusqu'à quel point cette opinion peut être fondée, il importe, semble-t-il, de bien définir cet idéal moderne.

Interrogeons d'abord les critiques qui ont traité de cet idéal, ou du moins qui, regardant le sort de l'art comme étroitement lié aux mœurs et aux croyances, font un devoir aux artistes d'être de leur temps, de réfléchir dans leurs œuvres les sentiments de leurs contemporains.

Aucun écrivain n'a mieux compris ni mieux fait voir que M. Viollet-Leduc le lien qui unit l'architecture à toutes les manifestations de la vie intellectuelle et matérielle des peuples; soit qu'il analyse le temple grec et ses diverses parties, soit qu'il explique l'origine et l'usage de la voûte romaine, soit qu'il décrive avec une complaisance enthousiaste les procédés et

1. Citation de Gœthe dont l'application à l'art est faite par M. Taine, *Philosophie de l'art*, p. 161.

les raffinements logiques de l'architecture ogivale, soit qu'il replace sous nos yeux les plans des premiers architectes français de la Renaissance, il s'attache à montrer comment ces différentes formes de l'art, loin d'avoir été produites par une conception abstraite du beau, appartiennent à la civilisation qui les a vues s'épanouir, non comme le vêtement au corps, mais comme la fleur à la plante qui la porte. Il semblerait qu'une telle doctrine l'obligeât à s'expliquer sur les tendances de l'esprit moderne, et à nous montrer comment l'architecture du XIX[e] siècle pouvait et devait s'y conformer. M. Viollet-Leduc se borne à nous enseigner une méthode pour examiner les œuvres du passé et dégager de cette étude les éléments capables d'entrer dans un programme nouveau : sur cet idéal même, en tant qu'il doit être considéré comme la pensée du siècle, il s'exprime avec la plus grande réserve ou plutôt garde le silence. On n'a pas manqué de lui reprocher cette timidité et cette inconséquence. « Si l'histoire, dit un écrivain contemporain [1], prouve qu'à toutes les époques il y a eu relation intime entre les mœurs, les habitudes, la religion des peuples et les arts, pour savoir ce que l'art en France peut être, dans quelle voie il s'engagera sous peine de végéter misérablement, ou de tomber en pleine décadence, il est indispensable de chercher à se rendre compte du caractère distinctif, essentiel, inéluctable des mœurs de la société française, de ses habitudes, de sa religion ou des notions qui lui en tiennent lieu; et il n'a

1. Pierre Petroz, *L'art et la critique en France* depuis 1822, p. 315 et 317.

pas même tenté de le faire. » Malheureusement le même écrivain ne nous semble pas combler la lacune laissée par M. Viollet-Leduc, en ajoutant ces simples mots : « Religieuse et militaire au temps de la puissance catholique féodale, elle (l'architecture) devrait être aujourd'hui, ainsi que le déclarait Laviron, il y a plus de vingt-cinq ans, *industrielle* et *démocratique*; *industrielle*, c'est-à-dire construire des usines, des manufactures, des habitations ouvrières saines, commodes, élégantes; *démocratique*, c'est-à-dire élever des édifices destinés à des réunions nombreuses, à des conférences publiques sur le droit et les devoirs civiques, aux discussions des divers groupes de travailleurs sur l'organisation et les intérêts de leurs corporations, aux délibérations des assemblées nationales, provinciales et communales. » Nous ne voyons là que la substitution d'un programme à un autre, et M. Viollet-Leduc qui définit l'architecture l'expression d'un besoin satisfait indique parfaitement la méthode à suivre pour répondre aux besoins que ce nouveau programme énumère; il n'y aurait guère qu'un moyen d'être plus complet, c'est de donner les plans de ces édifices industriels et démocratiques. Mais ce n'est point là ce dont il s'agit; n'oublions pas qu'on nous parle de la nécessité d'un idéal moderne; or pour le reproduire, cet idéal, s'il existe quelque part, s'il est possible de le déterminer, il ne suffit point de construire des édifices entièrement appropriés à une fin moderne; il faut encore que tous les monuments modernes, quels qu'ils soient, se distinguent de tous les autres du même genre autant que notre siècle dif-

fère des autres. Il est clair qu'une usine, qui s'annonce à tous les yeux comme une usine (et il est difficile qu'il en soit autrement) fera penser à l'industrie de notre siècle : mais si c'est une église, si c'est un palais que nous construisons, comment lui donnerons-nous cette signification exclusivement moderne, comment ferons-nous pour qu'on ne confonde pas ce monument avec les monuments des siècles précédents, pour que ses pierres parlent de nous à la postérité ? quel style choisirons-nous pour attester le changement survenu dans nos mœurs et dans nos croyances ? Voilà ce qu'aucun écrivain n'a dit, ni M. Viollet-Leduc ni ses contradicteurs : serait-ce que l'idéal moderne échappe à la définition? Ce serait, il faut l'avouer, une fâcheuse présomption contre la théorie qui veut en faire la règle de nos jugements esthétiques.

L'idéal moderne, en peinture et en sculpture, a été, nous le reconnaissons, plus nettement défini. Henri Beyle, le premier peut-être, s'est complu dans cette étude, et a poussé l'analyse jusqu'aux dernières limites. Convaincu, comme il le dit quelque part, que l'art est comme le Vismara de l'Inde qui prend la couleur de la plante sur laquelle il se pose, et trop avide de clarté et de précision pour se contenter d'affirmer vaguement le rapport entre l'art et la société, il a cherché à montrer ce que devait être l'art pour être en harmonie avec notre époque, ce que nous attendons de lui et ce qu'il doit nous donner sous peine de ne vivre que d'emprunts et de réminiscences, sous peine d'être méconnu. Or, selon lui, il y a une profonde différence entre l'idéal moderne et

l'idéal antique; celui-ci était avant tout l'expression de la force, de la raison, de la prudence; celui-là est l'expression des passions tendres. Le premier est simple; le second très-complexe. « Si l'on avait à recomposer le beau idéal, dit-il [1], on prendrait les avantages suivants : 1° un esprit extrêmement vif; 2° beaucoup de grâce dans les traits; 3° l'œil étincelant, non pas du feu sombre des passions, mais du *feu de la saillie*..... 4° beaucoup de gaîté; 5° un fonds de sensibilité; 6° une taille svelte et surtout l'air agile de la jeunesse. » Et pour mieux préciser sa pensée, il suppose que le peintre, pour arriver à ce beau idéal moderne, ajoute successivement un élément nouveau à l'idéal antique. « L'artiste prendra la tête de la Niobé, ou la Vénus ou la Pallas. Il la copiera avec une exactitude scrupuleuse. Il prendra une seconde toile, et ajoutera à ces figures divines l'expression d'une sensibilité profonde. Il fera un troisième tableau, où il donnera à la même beauté antique l'esprit *le plus brillant et le plus étendu*. Il prendra une quatrième toile et tâchera de réunir la sensibilité de son second tableau à l'esprit qui brille dans le troisième. Il passera bien près de l'Hermione du Guide[2]. » Les exemples ne manquent pas pour montrer la différence entre les deux idéals : Beyle a déjà cité l'Hermione de l'*Enlèvement d'Hélène;* il oppose la Madeleine de Canova à la Niobé antique. « La Niobé a sans doute une expression de douleur, mais c'est la douleur dans une âme et dans un corps pleins d'é-

1. *Histoire de la peinture en Italie*, p. 266.
2. *Hist. de la peint. en Italie*, p. 269.

nergie. » « Cette douleur serait plus touchante dans un cœur profondément sensible. » Le *Méléagre* est regardé par les statuaires comme un parfait modèle de la beauté de l'homme; et cependant, si un homme entrait dans un salon « avec sa figure et précisément l'esprit qu'annonce cette figure, » il serait « lourd et même ridicule[1]. » Dans le tableau de Guérin, Hippolyte appartient au beau antique, Phèdre à la beauté moderne, et Thésée au goût de Michel-Ange.

Beyle a-t-il véritablement déterminé, dans ces passages, l'idéal moderne? D'abord il y a lieu de remarquer qu'il caractérise beaucoup moins l'idéal du XIXe siècle que celui de tous les temps modernes, relativement à l'idéal de l'antiquité grecque. Ensuite, cette différence qu'il signale entre les deux idéals tient en grande partie à la différence même qui existe entre la peinture et la sculpture. Hegel avait déjà observé que la peinture se prête mieux que la sculpture « au développement du principe sensible et de l'élément particulier[2], » qu'elle est merveilleusement propre à exprimer soit « l'amour satisfait et en parfaite harmonie avec lui-même, soit les émotions les plus profondes de l'âme[3]. » En outre, Beyle ne demande-t-il pas trop à la peinture, quand il veut trouver sur un visage tous les caractères de la grâce, d'un esprit vif, de la gaieté et de la sensibilité? Il est vrai que, pressentant sans doute l'objection, il conseille au peintre de s'assurer par des épreuves multi-

1. *Hist. de la peinture en Italie*, 273.
2. Hegel, *Cours d'esthét.* (Trad. Bénard, III, p. 352 et suiv.)
3. *Ibidem*, caractères particuliers de la peinture.

pliées, qu'en greffant pour ainsi dire le beau idéal moderne sur le beau idéal antique, il ne supprime que les qualités incompatibles. Mais il est bien à craindre qu'il ne soit obligé de supprimer quelques-uns de ces éléments qui composent ce prétendu beau idéal moderne. Déjà des idées analogues sur la nécessité de varier l'expression des sentiments suivant le génie national, l'âge, l'éducation, l'état, avaient été émises au XVIII[e] siècle par l'abbé Laugier[1]; cet auteur prétendait, par exemple, que les passions d'un Européen ne doivent pas être les mêmes que celles d'un Africain ou d'un Canadien; qu'un vieillard naturellement flegmatique ne doit pas se passionner comme un jeune homme d'ordinaire vif et bouillant; de plus il voulait retrouver sur les physionomies les signes combinés de toutes les passions mixtes que l'on peut éprouver; dans le sujet de Moïse sauvé, par exemple, la princesse doit montrer une *âme grande* qui a le bonheur de conserver dans le plus haut rang un *cœur sensible* et plein de commisération pour les malheureux; l'empressement des servantes doit tenir à la fois de l'*obéissance* et de l'*humanité ;* enfin la mère doit faire éclater à la fois l'impossibilité de résister à la joie et la crainte de trop la faire connaître. Un artiste du temps qui était bon juge en peinture, répondit avec beaucoup de sens à l'abbé Laugier que c'était là s'embarrasser dans de vaines distinctions; que la peinture ne peut rendre que des passions « sensiblement visibles, » que c'est folie d'imaginer des diffé-

1. Laugier, *Manière de bien juger des ouvrages de peinture*, p. 66.

rences sensibles entre la passion d'un militaire et celle d'un homme de robe, que la mère de Marie peut exprimer un sentiment de joie contenu, qu'on peut lire sur le visage de la princesse et des servantes, la commisération, mais qu'il faut renoncer à rendre toutes les nuances des passions mêlées, si chères à l'auteur. Ces objections, croyons-nous, peuvent être reprises contre Beyle et l'idéal moderne, tel qu'il le conçoit; il exagère à plaisir la richesse des ressources expressives que présente le visage humain; il veut lire sur un front et dans des yeux ce que l'imagination peut seule deviner et la parole seule analyser. C'est là un défaut dont la critique d'art ne saurait trop se préserver ; car en prêtant à un peintre plus d'esprit qu'il n'en a et qu'il ne peut en avoir, on risque fort de ne pas reconnaître chez un autre celui qu'il montre réellement; en composant l'idéal moderne de nuances incompatibles ou peu propres à être rendues par la peinture, on risque de n'être jamais satisfait, parce que l'on place la perfection comme en dehors de l'art, et de compromettre même la part de vérité qu'il peut y avoir dans cette doctrine de l'idéal moderne.

Un écrivain plus récent, dans une étude sur la peinture française au XIXe siècle, s'est également efforcé de définir cet idéal moderne qui doit être, selon lui, comme la foi de nos artistes et des critiques. M. Ernest Chesneau demande à l'art, non de nous offrir les types d'une beauté absolue, mais d'exprimer les sentiments de l'âme; « les sentiments les plus nobles, dit-il, se font jour à travers le type

humain le moins beau (de cette beauté comme l'entendait David) et dont s'accommodent parfois très-bien les sentiments les plus odieux [1]. » Jusqu'ici, rien de bien nouveau ni de bien instructif; c'est toujours la doctrine de Hegel sur la peinture. Mais quels sont ces sentiments que le peintre choisira de préférence pour les associer intimement à une forme expressive? ce sont ceux qui sont le mieux compris par les hommes de notre race et de notre époque, ceux dont nous avons pris l'habitude, et qui, pour se réveiller au fond de notre cœur, n'attendent qu'une occasion, un mot, un signe. Par exemple Géricault représente un *chasseur à cheval* et un *cuirassier blessé*. « Le chasseur... n'émeut-il pas en nous une fibre particulière à notre race amoureuse des grands éclats de guerre? N'excite-t-il pas cette sensibilité nerveuse (sensiblerie peut-être) qui fait que nos yeux se mouillent à la vue d'un drapeau, ou bien au son d'une fanfare belliqueuse ? [2] » Mais quoi! n'est-ce point là d'abord représenter un moment dans le siècle, et non le siècle tout entier? N'est-ce point restreindre singulièrement le nombre des sujets et renfermer l'art dans un étroit horizon? L'auteur répond qu'il faut « embrasser le siècle d'un coup d'œil assez hardi pour le transporter dans l'art par ses côtés vrais, généreux... Rendre la vie moderne sous ses apparences superficielles, sans l'approfondir et la généraliser, c'est s'exposer à ce que la postérité reconnaisse la date exacte de la production, c'est tomber

1. *Les chefs d'école*, p. 154.
2. *Les chefs d'école*, p. 156.

dans l'actualité. La tâche glorieuse — elle est difficile — c'est de ne rien donner qui ne puisse aller à toute âme, à toute époque, en tout pays [1]. » Si nous comprenons bien l'auteur, l'idéal devient alors l'infinité de tous les sentiments qui peuvent être éprouvés à tous les moments de l'histoire ; seulement l'artiste, pour agir plus sûrement sur ses contemporains, s'adressera de préférence à cette partie de notre âme, que les révolutions sociales ou politiques, les mœurs de notre société, les circonstances ont rendue plus sensible et plus délicate. D'ailleurs, comme il se trouve lui-même placé dans le même milieu que nous, comme il vit de notre vie, comme nos tristessses et nos joies doivent être aussi ses joies et ses tristesses, et que la première condition pour être éloquent, c'est de sentir vivement, il y a tout profit pour lui à interpréter la pensée contemporaine, à nous renvoyer l'écho plus sonore de nos émotions les plus vibrantes. L'idéal moderne, ainsi conçu , est parfaitement intelligible; il nous paraît toujours un peu étroit. D'abord, la peinture ne saurait, sans rompre violemment avec la tradition, s'interdire les drames de l'antiquité, les sujets religieux, les scènes mythologiques ; de toutes les sources où elle a puisé, ne conserver que l'histoire contemporaine, ce serait s'amoindrir et se démentir. Or, comment faire entrer un élément visiblement moderne dans la représentation d'événements que des siècles séparent de nous? comment le scepticisme d'une époque troublée, s'associera-t-il dans un même ta-

1. *Les chefs d'école*, 293.

bleau avec la vivacité du sentiment religieux? Comment la conception païenne pourrait-elle se combiner avec notre manière toute philosophique d'envisager les choses et la vie! Là sans doute est une difficulté que les partisans de l'idéal moderne ont sentie, mais n'ont point levée. « Je comprends, dit l'auteur que nous citions plus haut, je comprends qu'un esprit vaste, érudit, nourri d'Homère, de Sophocle et d'Euripide, au courant des découvertes archéologiques, fasse se heurter sur le sol pierreux de la Grèce, à Platée, sur les flots de la mer Egée, à Salamine, la civilisation barbare et la civilisation raffinée; je comprends que, versé dans les chroniques de Joinville, de Froissard, encore ému, il nous conduise à Crécy ou à Taillebourg..... oui, nous comprenons tout cela parce que de telles représentations seraient une source de satisfaction non équivoque pour les hommes d'un siècle *particulièrement curieux de l'histoire et de ses grandes émotions;* parce qu'en outre ces œuvres nous intéresseront moins encore par leur valeur historique que parce qu'elles expriment un côté vrai de l'humanité [1]. » La première raison, celle que l'auteur tire de notre passion toute récente pour l'étude de l'histoire, permet de faire rentrer, un peu brutalement peut-être, les scènes de l'antiquité ou du moyen âge parmi les sujets capables d'admettre un idéal moderne; mais la seconde raison, celle qui est tirée du caractère même de la représentation , suppose une théorie moins étroite, suivant laquelle l'art serait tenu avant tout

1. *Les chefs d'école*, p. 309.

de répondre à un sentiment humain, que ce sentiment ait fait battre les cœurs hier, ou il y a trois mille ans. Dans le peintre qui, suivant notre auteur, « a compris toutes les passions, les inquiétudes, les troubles, les incroyances de notre siècle [1], » il y a donc encore plus que tout cela ; il y a l'intelligence de l'idéal, non local, mais universel, non moderne, mais éternel, mais vrai de tous les temps.

Il n'est pas cependant impossible, nous le reconnaissons, de donner une signification moderne à des sujets qui appartiennent à des civilisations éteintes ou qui sont empruntés à des poèmes d'un autre âge. « M. Delacroix, a-t-on dit, considéra la vie des saints, les récits évangéliques, comme une histoire poétique analogue à toute autre, quoique peut-être plus noble et plus touchante, et soumise, de même que toute autre, aux interprétations de la vie moderne. Il en résulta nécessairement dans ses œuvres religieuses une prédominance très-marquée de l'élément humain et dramatique sur l'élément divin et merveilleux. Tel avait été le caractère du *Saint-Sébastien;* tel fut plus encore celui de sa *Pieta* exécutée en 1844 pour l'église Saint-Denis du Sacrement [2]. » Voilà, certes, un exemple célèbre qui prouve que les sujets religieux, si souvent traités, peuvent être renouvelés par l'intervention d'un élément pathétique, dont les écoles anciennes, enchaînées, pour ainsi dire, au style hiératique, s'étaient peut-être trop défiées. — De même on peut admettre que dans les peintures de la bibliothèque du

1. *Les chefs d'école*, p. 314.
2. *L'art et la critique en France*, par Pierre Petroz, p. 73.

Luxembourg, Delacroix a voulu traduire « non pas tant la pensée même du Dante forcément circonscrit au domaine du catholicisme, que celle que suggère à un libre penseur de notre temps la lecture du premier chant de l'Enfer ; et celle-ci n'était et ne pouvait être autre que la glorification du génie humain considéré en dehors de tout préjugé religieux [1]. » Ainsi le poète théologien, *theologus Dantes*, *nullius dogmatis expers*, inspire une œuvre toute philosophique, et la *Divine comédie* se transforme, sous le pinceau d'un de nos artistes, en une épopée tout humaine, qui procède de l'esprit de Vico et des théories si chères à notre époque sur la marche progressive de notre race. Les sujets allégoriques se prêtent également à un genre analogue d'interprétation. On comprend cet éloge donné au même artiste d'avoir, dans ses peintures du Salon du roi, « rajeuni des thèmes usés en les dramatisant ou du moins en les développant dans une action déterminée » [2], « de s'être montré nouveau en traitant des sujets antiques, après s'être fait voir nouveau dans les choses nouvelles [3]. »

Mais, pour ne point contester l'existence d'un idéal moderne ni la possibilité d'y ramener les sujets empruntés au passé, à la religion, aux œuvres des poètes, est-il nécessaire de n'admettre aujourd'hui dans l'art que cet idéal, et de juger tous les artistes d'après l'analogie plus ou moins grande de leurs conceptions avec le temps présent ? A-t-on raison de s'écrier avec

1. *L'art et la critique en France*, par Pierre Petroz, p. 75.
2. Idem, 63.
3. Planche, cité par Petroz, p. 64.

Auguste Comte : « C'est à chanter les prodiges de l'homme, sa conquête de la nature, les merveilles de sa sociabilité que le vrai génie esthétique trouvera surtout désormais, sous l'active impulsion de l'esprit positif, une source féconde d'inspirations neuves et puissantes, susceptibles d'une popularité qui n'eût jamais d'équivalent, parce qu'elles seraient en pleine harmonie soit avec le noble instinct de notre supériorité fondamentale, soit avec l'ensemble de nos convictions rationnelles [1]. » Faut-il voir dans ces lignes légèrement apocalyptiques le catéchisme de la foi nouvelle, le programme de la peinture ou de la sculpture de l'avenir, le salut de l'art ? Nous entendons bien que la nouvelle doctrine permet d'ailleurs de « chercher le réel » non-seulement dans le moment actuel, mais « dans les récits des chroniqueurs et des historiens, dans les chefs-d'œuvre de la poésie, de le découvrir, de prendre ses manifestations pour thèmes de compositions artistiques, » mais l'artiste est-il obligé, « tout en empruntant leur caractère particulier, de les soumettre à l'épreuve des idées modernes ? [2] » Pour nous servir du langage plus clair d'un autre écrivain, s'il existe un *personnage régnant* « modèle que les contemporains entourent de leur admiration et de leur sympathie, » type en lequel se réunissent et se manifestent avec éclat les *sentiments*, les *besoins* et les *aptitudes* développés par une situation générale de la société, faut-il que « tout l'art dé-

1. Aug. Comte. *Cours de philosophie positive*, 2e édit., t. VI, p. 760, cité par Petroz, *L'art et la critique en France depuis* 1822, p. 76.
2. Petroz, même ouvrage, p. 337.

pende de lui, » que « l'art tout entier ne s'applique qu'à lui complaire et à l'exprimer ? [1] »

Cette doctrine beaucoup trop absolue se réfute, croyons-nous, par des considérations tirées de notre propre nature et par un examen plus attentif de l'histoire de l'art.

Il n'est pas vrai, en effet, que nous cherchions toujours dans les œuvres d'art la peinture des émotions qui naissent pour nous des circonstances de la vie, des révolutions de la société et de tout ce qui nous frappe ou nous touche dans nos personnes, nos croyances, nos opinions. Nous éprouvons quelquefois le besoin irrésistible d'échapper à ce milieu qui semble vouloir nous accaparer tout entiers et détruire en nous tous les sentiments supérieurs à ceux qui le constituent ou le caractérisent. Mais il est à la fois difficile et périlleux, dans la vie quotidienne, de suivre trop promptement ce secret penchant à la révolte, de trop céder à nos instincts d'indépendance ; la réalité nous presse et nous rappelle brusquement vers elle, dès que nous commençons à l'oublier. Si le rêve se prolonge, nous renonçons alors à notre part légitime d'influence, quelquefois même à nos devoirs comme à nos droits ; nous perdons de vue cette devise d'un poète à l'usage de notre temps : « l'action et toujours l'action ! [2] » nous nous faisons nous-mêmes des hommes d'un autre temps et d'un autre pays ; nous nous naturalisons étrangers, si l'on peut dire. Vienne l'art qui planant sur les agitations de la vie nous emporte avec lui dans

1. Taine, *Philosophie de l'art*, p. 154 et 155.
2. Gœthe.

les régions élevées où rayonne la pure et parfaite beauté, il donne satisfaction à notre impatience du joug contemporain ; il nous guérit de cette lassitude particulière que le train ordinaire des choses nous apporte, il donne l'essor à notre imagination comprimée par la nécessité de jouer un rôle déterminé ; il nous console par le spectacle, un instant entrevu, de la perfection ; il semble nous rendre à nous-mêmes en nous découvrant dans notre propre cœur des sentiments dont nous ne connaissions pas toute la profondeur et la délicatesse ; et cependant, comme l'art nous laisse maîtres de notre raison, comme il n'est, après tout, qu'une image un moment offerte à notre contemplation, comme il est distinct de nous, il nous laisse retourner vers la réalité : après nous v oir soulevés, il nous dépose à terre et nous rend, raffermis et rafraîchis, si l'on peut dire, à ce milieu qui réclame si énergiquement notre concours. L'art qui se renfermerait de parti pris dans l'expression de l'idéal moderne, ne perdrait-il pas cette partie de sa puissance et de son charme qui consiste précisément à nous présenter un idéal, plus dégagé de nos préoccupations de tous les jours, plus reculé et plus élevé tout à la fois, plus vrai parce qu'il est plus général ? Un des auteurs que nous avons cités, un des partisans les plus convaincus de l'idéal moderne, ne l'a-t-il pas reconnu lorsqu'il explique l'insuccès relatif de Delacroix, auprès d'une grande partie du public français, par la trop grande conformité de ses œuvres avec le caractère même de notre société ! « L'homme qui souffre, dit-il, a en horreur le spectacle de la souffrance chez autrui ;

l'image de son mal l'inquiète, il l'éloigne et cherche ailleurs l'allégement qui lui est nécessaire. Pour échapper à cette vision la France a détourné les yeux et les a reportés sur d'autres peintres, objets de sa prédilection, parce qu'ils ne lui disent aucune vérité alarmante... Et pour ce qui est de M. Delacroix, s'il a été repoussé par un siècle malade, c'est qu'il en était la maladive et trop réelle expression [1]. » S'il en est ainsi, s'il est vrai que Delacroix n'a été contesté que parce qu'il représente trop souvent et trop fidèlement le *personnage régnant*, il faut renoncer à cette théorie de l'idéal moderne, ou du moins avouer que cet idéal a quelquefois plus de chances de plaire à la postérité qu'à la génération contemporaine.

Mais, dit-on, l'exemple des artistes les plus illustres prouve surabondamment que l'art est tenu de se conformer à l'idéal moderne. C'est une loi confirmée par l'étude de l'histoire. En Grèce le personnage idéal fut « non pas l'esprit pensant ou l'âme délicatement sensible, mais le corps nu, de bonne race et de belle pousse, bien proportionné, actif, accompli dans tous les exercices [2]. » C'est de cette conception qu'est née la statuaire antique, calme et sereine, nullement pensive, entièrement dégagée des particularités et de l'accident. Au XIVe siècle, en Italie, le milieu est mystique; il produit l'art de Giotto et de Beato Angelico. Au XVIe siècle, il est païen : nous voyons fleurir une peinture qui n'est « ni mystique, ni spiritualiste, ni dramatique; qui ne subordonne point la forme à l'expres-

1. Ernest Chesneau, *Les chefs d'école*, p. 381.
2. Taine, *Philosophie de l'art*, p. 106.

sion, aux gestes, à la situation, à l'action; qui est entièrement pittoresque, non littéraire et poétique, la peinture en un mot de Léonard de Vinci, de Michel Ange, de Raphaël, de Titien. » Le personnage modèle du XVIIe siècle est le « grand seigneur, homme de cour, expert dans les bienséances, toujours noble dans ses manières : la peinture sera sobre, élevée et sévère avec le Poussin et Le Sueur [1]. » De nos jours le Faust ou le Werther représente nos « ambitions déchues, et nos désirs inassouvis [2]. » Voilà le type que nous voulons contempler, voilà le héros dont nous demandons à l'art la peinture fidèle, résolus à détourner nos regards de tout ce qui n'est pas lui, de tout ce qui ne le reproduit pas ou ne le rappelle point.

L'histoire, en expliquant ainsi le succès des grandes écoles, nous paraît être dupe d'une illusion, causée en partie par l'éloignement des siècles. De même que les objets situés à une grande distance de notre œil, se confondent, et n'offrent plus qu'une masse d'une teinte uniforme, de même un siècle, vu pour ainsi dire à travers les temps, nous semble n'avoir qu'un même esprit, qu'un même idéal; et cet idéal, c'est pour nous, spectateurs reculés, non l'ensemble des idées et des sentiments qui ont régné dans ce siècle lointain, mais bien les idées et les sentiments auxquels les artistes les plus éminents ont donné l'expression la plus éclatante; si bien qu'en prétendant expliquer l'œuvre d'art par l'étude de la littérature et de l'histoire contemporaine, qu'en voulant, comme

1. Taine, *Philosophie de l'art*, p. 134.
2. Id., p. 154.

nous disons, la replacer dans son milieu, nous ne faisons souvent qu'examiner un siècle du point de vue où l'art lui-même nous a placés, c'est-à-dire sous un certain angle et par un côté déterminé. Dans de telles conditions, ce que nous apercevons, ce n'est pas ce prétendu personnage, type de toute une époque, c'est le personnage cher à l'imagination qui a conçu l'œuvre; ce que nous admirons, ce n'est pas l'idéal contemporain, c'est l'idéal souvent individuel et personnel du peintre ou du sculpteur. Nous voyons alors avec les yeux de l'artiste; c'est lui qui se dresse entre nous et son temps; c'est lui qui, en nous faisant partager sa manière de sentir, nous force pour ainsi dire, à ne voir partout que ce qui est conforme à cette manière; il se passe alors en notre âme quelque chose de semblable à ce que nous éprouvons quand nous sommes vivement émus : tout nous parle de notre émotion. L'art aussi exerce sur nous une espèce de charme; il teint de ses couleurs le milieu où il est né; maître de notre cœur et de nos sens, il ne laisse guère assez de liberté à notre esprit pour recomposer entièrement le tableau, si complexe, si mobile, de la société qui l'a vu fleurir.

Une étude impartiale du passé permet cependant de reconnaître combien ces formules, par lesquelles on prétend résumer l'idéal d'une époque et par suite l'idéal de tout un art, sont étroites et fausses. S'il est une génération qui s'est reconnue dans Faust ou Werther, celles qui l'ont suivie ne paraissent avoir rien de commun avec ces tristes personnages, mal doués pour l'action, dédaigneux de l'homme et profondé-

ment égoïstes. Le génie lui-même qui les a créés ne les a point considérés comme les types uniques dont son art ne pouvait offrir que les variétés ; en supposant que Faust et Werther soient les véritables personnifications de notre siècle inquiet et tourmenté, Gœthe a le premier donné l'exemple de ne pas tout rapporter à ce modèle. Dans les arts, il est difficile d'apercevoir ce que les œuvres réputées comme les plus conformes à l'idéal moderne, le Marat de David, les batailles de Gros, les peintures de Delacroix, sauf celles qui représentent Faust lui-même, doivent au Faust de Gœthe et à la maladie particulière dont ce personnage est le type. Si l'homme de cour fut l'idéal du XVII[e] siècle, nous ne concevons guère comment Lesueur se rapproche de cet idéal dans ses peintures soit profanes, soit religieuses ; il nous semble au contraire voir, d'un côté, c'est-à-dire dans la société de l'époque, ce qu'il y a de plus raffiné, et même de plus factice ; de l'autre, dans les tableaux du peintre, ce qu'il y a de plus simple et de plus naïf [1]. Quelle ressemblance, par exemple, y a-t-il entre les brillantes héroïnes de la Fronde et les muses chastes et recueillies de l'artiste ? Le XVII[e] siècle, qui, sans pousser si loin que nous l'enthousiasme, ne fut pas insensible à

1. M. Eug. Fromentin, dans une de ces brillantes études sur les maîtres d'autrefois, présente des considérations analogues, à propos de Memling. (*Revue des Deux-Mondes*, 15 mars 1876.) — Nous citerons seulement quelques phrases : « Si Memling échappe à son siècle, il oublie les autres. Peut-être annoncerait-il le Bellin, les Botticelli, les Perugin, mais ni Leonard, ni Luini, ni les Toscans, ni les Romains de la vraie Renaissance..... Il s'abstrait dans son monde intime, s'y enferme, s'y élève et s'y épanche. Rien du monde extérieur ne pénètre dans ce sanctuaire des âmes en plein repos, ni ce qu'on y fait, ni ce qu'on y pense, ni ce qu'on y dit, ni aucunement ce qu'on y voit. »

la grâce de Lesueur, osa-t-il se reconnaître dans ces admirables peintures, faites pour le cloître des Chartreux? De même l'inspiration si manifestement personnelle du Poussin, son style austère, son respect de l'art, son dédain des procédés vulgaires, son aversion pour le genre pompeux et théâtral, nous paraissent autant de qualités que les courtisans de Louis XIII ou de Louis XIV n'ont pu comprendre qu'en oubliant les préoccupations frivoles de l'homme du monde ; l'artiste, par son caractère, n'était point de son temps : de même ses œuvres, si différentes de toutes celles que l'Italie et la France avaient admirées avant les siennes, ressemblent souvent à une protestation contre l'idéal du jour. Au XVIe siècle, s'il est vrai que l'on prisait avant tout les qualités physiques, il faut avouer que l'art s'est élevé bien au-dessus du goût contemporain. Raphaël a donné au visage de ses madones une beauté irréprochable; mais leur divin sourire, leur regard animé par la tendresse attestent aussi la beauté de leur âme [1]. Qui oserait dire que Michel-Ange s'est complu seulement à modeler des chairs et des muscles : une pensée souvent sublime n'est-elle pas empreinte sur le front de ses personnages? Léonard de Vinci n'est pas seulement un ad-

1. M. Gruyer, dont les études sur Raphaël témoignent d'un goût si sûr et si délicat, a eu plus d'une fois l'occasion de montrer combien l'esprit du maître était supérieur à celui de ses contemporains. Quelle différence, par exemple, entre l'antiquité, telle que l'interprète Raphaël, dans sa Galatée, dans sa Psyché, dans le Mariage de Roxane, et l'antiquité telle que la comprennent l'Arioste, le cardinal Bibiena, Léon X lui-même! On dirait vraiment le peintre d'une autre époque, d'une autre société. — Voir Gruyer, *Raphaël et l'antiquité*, principalement le livre II et le chapitre intitulé : Décoration de la chambre de bain du cardinal Bibiena.

mirateur passionné de la forme; s'il la veut unique, il recherche aussi des âmes d'une rare distinction; quant à l'expression propre à la peinture, où la trouverons-nous sinon dans la fameuse Cène du couvent Sainte-Marie des Grâces [1]? Si nous jugeons de l'idéal des Grecs d'après les antiques, nous sommes tentés de croire qu'ils appréciaient surtout la beauté physique au repos; cependant, nous savons, par les auteurs, qu'ils ne désapprouvaient point dans une œuvre d'art l'expression des passions, la manifestation de la vie intense [2]. Le Philoctète de Protagoras laissait deviner une telle souffrance que le spectateur croyait l'éprouver lui-même [3]. Il y avait à Rome une statue d'Hercule, rapportée de Grèce : le demi-dieu revêtu de la tunique de Nessus et sentant sa fin prochaine, effrayait par l'expression farouche et douloureuse du visage [4]. La Jocaste mourante de Silanion, le Combattant blessé de Ctésilas, un Diitrephès percé de flèches, les Matrones en larmes de Sthenis, un enfant caressant le cadavre de sa mère, groupe d'Epigonus [5], voilà certes des sujets peu compatibles avec le prétendu respect des Grecs pour la beauté plastique. Les peintres anciens nous semblent de même avoir re-

1. M. Taine lui-même est forcé d'admettre une exception pour Léonard de Vinci : « Un seul peintre, inventeur précoce de toutes les idées et de toutes les *curiosités modernes*, Léonard de Vinci, génie universel et raffiné, chercheur solitaire et *inassouvi*, pousse ses *divinations* au-delà de son siècle jusqu'à rejoindre *parfois* le nôtre. » *Philosophie de l'art en Italie*, p. 11.

2. Voir sur ce point *Der Vaticanische Apollo* de Feuerbach, 1855, p. 59.

3. Syracusis autem claudicantem, cujus ulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur. (Pline, XXXIV, 19.)

4. Torva facie sentienteque suprema. (Pline, XXXIV, 19.)

5. Cité par Feuerbach. *Der Vaticanische Apollo*, p. 62.

cherché un idéal bien voisin du nôtre, ou du moins de celui qu'on appelle l'idéal moderne; sur le visage d'une Médée, peinte par Timomachus [1], le sentiment de la vengeance luttait encore avec l'amour maternel. Un Ajax, du même artiste, était en proie à la honte et au désespoir : on lisait sur son visage, s'il faut en croire Apollonius de Tyane, la résolution de se tuer [2]. Dans un tableau d'Aristide qui représentait le sac d'une ville, son enfant se traînait jusqu'au sein de sa mère blessée et mourante; et les traits de la mère, dit Pline, exprimaient la crainte que son fils ne bût du sang au lieu de lait [3]. L'art grec était donc plus varié et plus complexe qu'on ne l'a supposé; il avait, comme le nôtre, ses deux pôles, la beauté physique et l'expression de l'âme. Il reste à dire sans doute que l'idéal moderne est également multiple, qu'il échappe à l'étreinte d'une formule, qu'il renferme en soi une foule de sentiments divers; mais à quoi bon l'appeler moderne, si on peut faire rentrer dans sa définition les sentiments éprouvés par l'homme aux différentes époques de l'histoire? Pourquoi faire aux artistes un devoir rigoureux d'être de leur temps, s'ils peuvent être d'un autre sans cesser d'être compris, s'ils peuvent, en remontant le cours des siècles, ou plutôt en méditant sur la nature humaine, s'élever à un idéal

1. *Der Vaticanische Apollo*, p. 58.

2. Dass man den Entschluss des Selbstmords in seinen Mienen las, sagt *Apoll. Tyan.* II, 10 bestimmt : *βουλὴν ποιούμενον καὶ ἑαυτὸν κτεῖναι.* Das höchst Schmerzhafte des Ausdrucks lernen wir aus einem griechischen Epigramme kennen. Anth. ed. Jac. IV, p. 180. Nº 295. (Note de Feuerbach, p. 58).

3. Hujus pictura est, oppido capto ad matris morientis ex vulnere mammam adrepens infans : intelligiturque sentire mater et timere ne emortuo lacte sanguinem lambat (Pline, XXXV, 36).

supérieur à celui que la situation présente les invite à reproduire?

D'ailleurs la critique historique, en refusant à l'artiste le droit de s'inspirer d'un idéal autre que l'idéal moderne, nous semble tomber dans une manifeste contradiction. D'un côté, elle nous dit : C'est en nous transportant dans le passé, c'est en nous donnant à nous-même l'illusion savante d'être un contemporain de Rembrandt ou de Titien que nous pourrons apprécier dignement les œuvres de ces maîtres; l'idéal, qu'ils ont cherché à rendre sensible dans leurs œuvres, a disparu, il est vrai, emporté comme toutes choses par le mouvement même de l'humanité. Mais il n'est point impossible de le concevoir et de le reconstituer; un peu d'imagination, un peu d'érudition suffisent à cette tâche. Il s'agit d'interroger l'art explicite par excellence, la littérature sous toutes ses formes; elle fera tomber du même coup le voile qui cachait à nos yeux l'esprit d'une société reculée, et le caractère de l'art, dans lequel cette société s'est complue, comme dans sa propre image. D'un autre côté, elle parle ainsi à l'artiste : Gardez-vous de vouloir exprimer des sentiments qui semblent être le patrimoine de certains peuples et de certaines époques; vous ne pourriez les rendre, faute de les éprouver et de les comprendre. Il aurait fallu vivre au temps de Raphaël pour être affecté de la même manière que lui, et par conséquent pour être son disciple avec fruit; il aurait fallu naître au temps de Phidias pour goûter, comme un des jeunes gens de Platon, le charme de la beauté plastique, et par consé-

quent pour essayer utilement de lutter avec l'art qui a sculpté les métopes du Parthénon. » Ce sont là, comme on le voit, deux langages bien différents : cependant il faut choisir : ou nous sommes incapables de penser et de sentir comme un homme du XVIe siècle, comme un Grec, et il faut renoncer à ces études qui prétendent nous amener, par une lente initiation, à l'admiration réfléchie de Michel-Ange ou de Phidias; ou la sensibilité humaine n'a point tellement varié qu'elle ne puisse se reconnaître elle-même, à un intervalle de plusieurs siècles, et alors il ne faut point interdire à l'artiste un idéal, vieilli peut-être ou délaissé, mais qui peut être repris et rajeuni, par cela seul qu'il a ses racines dans la nature humaine, toujours la même, malgré la variété apparente de ses changements.

La théorie de l'idéal moderne a donc le tort, selon nous, de restreindre le domaine de l'art, et de rendre ainsi la critique singulièrement exclusive et injuste. Nous sommes devenus en effet d'une sévérité outrée pour les œuvres dont nous n'apercevons pas l'étroite et intime relation avec l'époque où elles ont fleuri. L'école de Bologne est éclectique; comment espérer qu'un peintre, en voulant concilier des styles séparés par les dates et les pays, pourra donner au sien le caractère qui répond aux idées de son temps? Ce raisonnement seul a suffi presque pour reléguer parmi les artistes de la décadence les Carraches si vivement admirés au XVIIIe siècle comme à l'époque qu'ils ont illustrée, et qui, paraît-il, n'a point songé à leur reprocher de n'avoir point trouvé son idéal. David a

passé longtemps chez nous pour avoir épuré et réformé l'art; on l'accuse aujourd'hui d'avoir méconnu le génie de son temps sous prétexte de revenir à la tradition, d'avoir relevé des idoles abattues au lieu de s'inspirer des Muses nouvelles, d'avoir offert à l'admiration des hommes un beau arriéré, lorsqu'il pouvait « réunir le premier, les éléments de la beauté moderne [1]. » Et cela dit, l'on ne tient plus compte de la mâle et fière tournure de ses Romains, qui n'ont pas, il est vrai, l'âme attristée et maladive, comme *le personnage régnant* de nos jours, mais qui nous font songer à une race plus noble et plus héroïque. Nous ne défendons point le style de David ; nous ne prétendons même pas qu'il ait toujours et complétement atteint son idéal, mais nier qu'un pareil idéal, si peu conforme qu'il soit à nos mœurs, ne puisse être heureusement reproduit par un artiste, c'est retirer à l'art son plus beau privilége, celui de nous enlever à nous-mêmes, à notre temps, de dépasser l'attente de notre imagination ou de notre cœur. De même on est surpris d'entendre les jugements rigoureux de certains critiques modernes sur un peintre contemporain que d'autres regardent encore comme le véritable représentant du grand art dans notre siècle. « Ingres, dit l'un deux, avait quarante toiles à l'Exposition universelle de 1855 et si la nouvelle génération d'artistes et de critiques a regardé avec intérêt, avec respect, ces manifestations d'un vif amour de l'art, ces preuves de ferme et profonde conviction, elle a été plus étonnée que touchée de voir tant

1. Ernest Chesneau, *Les chefs d'école*, p. 23.

d'efforts dépensés à la poursuite d'un *idéal épuisé ;* elle n'a pas compris un tel dédain de la vie sinon de la réalité [1]. » On est tenté en vérité de reprendre contre les adversaires de Ingres la réponse du maître à un indiscret amateur qui avait osé dire devant lui que Raphaël l'avait médiocrement touché. « Eh bien, monsieur, qu'est-ce que cela lui fait [2] ? » Le mot, bien compris et dégagé de son intention impertinente, signifiait sans doute : « L'idéal de Raphaël n'est point accessible à tout le monde; il ne se laisse sentir qu'à une élite; l'artiste qui interprète le côté poétique ou pittoresque de la forme doit se résigner à rencontrer souvent l'indifférence et le mépris. » Les partisans de l'idéal moderne ont le droit de trouver que Ingres n'est pas de son époque, qu'il a tenté une œuvre chimérique en voulant ressusciter le passé, qu'en s'attachant à la force, il renonce à les émouvoir; mais ce qui est vrai pour eux ne l'est pas pour tous; la grandeur, la simplicité, l'harmonie des lignes, unies d'ailleurs à l'émotion qui, pour être contenue, n'est pas absente des œuvres du peintre, et au « caractère » [3] que les critiques les plus compétents se plaisent à reconnaître dans l'Apothéose d'Homère et le Saint-Pierre recevant les clefs, ont pour beaucoup un charme très-vif et très-délicat, d'une nature plus vraiment esthétique que celui que nous pouvons éprouver en face d'une réalité trop vivante et trop pathétique. La vie de Ingres porte d'ailleurs avec elle, relativement à cette question de

1. Pierre Petroz, *L'art et la critique en France*, p. 127.
2. Voir l'art. de M. Delaborde sur Ingres, *Revue des Deux-Mondes*, 1er avril 1867.
3. Planche, art. sur Ingres, de déc. 1851, dans la *Revue des Deux-Mondes*.

l'idéal moderne, un enseignement que nous ne saurions négliger; on sait combien ses débuts furent obscurs et pénibles; cet idéal, dans lequel il avait foi comme dans l'art lui-même, et qu'avec une persistance opiniâtre il remettait constamment sous les yeux d'un public surpris et rebelle, il finit cependant par l'imposer aux critiques, aux amateurs, à tout le monde, si l'on peut dire. D'où vient donc qu'il a triomphé si complétement après avoir été si longtemps contesté? Sans doute l'esprit du temps a été vaincu; on a compris que s'il existe un idéal moderne, cet idéal n'est pas le seul que l'art puisse se proposer, et on s'est laissé séduire par une doctrine et un talent qui nous ont apporté des plaisirs très-réels, quoique renouvelés des siècles antérieurs et déjà goûtés par les contemporains de Raphaël ou de Phidias.

Pour conclure ce débat, l'histoire rend un éminent service à la critique, en étudiant le milieu où l'œuvre d'art est comme éclose; mais ce serait tirer des enseignements de l'histoire une déplorable conséquence que d'exagérer l'importance du rapport qui unit l'artiste à ses contemporains, et de croire que plus ce rapport est étroit, plus l'artiste est assuré d'atteindre le sommet de son art. L'art est une partie dans un tout, et comme tel, participe aux qualités générales de l'ensemble; les doctrines religieuses ou philosophiques, la littérature, les mœurs, les institutions, tous ces éléments qui lui composent en quelque sorte, un sol et une atmosphère, lui communiquent quelque chose d'eux-mêmes; ces influences diverses qui, au premier abord, peuvent paraître fâcheuses, en tant

qu'elles empiètent sur la liberté de l'art, ont cependant cet avantage qu'elles introduisent dans la peinture et la sculpture une cause de variété. Mais cette empreinte contemporaine et locale n'est point tout l'art; elle n'en est, pour ainsi dire, que l'accident et la surface. Le fond, l'élément permanent, ce sont les sentiments et les idées qui constituent le cœur et la raison de l'homme; en supposant que certains sentiments soient plus répandus, certaines idées mieux comprises à certaines époques et dans certains pays, on comprend que l'artiste les choisisse de préférence comme thèmes de son interprétation; ce que l'on conçoit moins, c'est qu'il lui soit interdit de choisir en dehors de ce cercle plus ou moins restreint. L'idéal est le général [1], et il y a sans doute moyen, en généralisant les sentiments et les idées de son siècle, d'atteindre à ce que l'on peut appeler l'idéal moderne; mais au-dessus de cet idéal, il faudra placer, comme plus général encore et par conséquent plus digne de son nom, celui qui exprime la vérité de toutes les époques. Les deux idéals peuvent du reste se mêler et se confondre au point d'embarrasser la critique qui entreprend de les démêler. Nous comparerions volontiers l'œuvre d'art à certaines sardoines qui renferment deux ou trois couches de différentes couleurs; le graveur tire parti de la première pour représenter le costume ou de simples ornements; la seconde donne la chair, le

1. « L'idéal en toute chose, est le général, parce que c'est le type dont les différents individus d'un même genre offrent des images plus ou moins ressemblantes..... » Rapport de M. Ravaisson sur l'enseignement du dessin dans les lycées.

nu; la troisième sert de fond aux autres. Ainsi, dans une peinture, il existe comme une première couche consacrée à reproduire l'accident, le caractère individuel, la marque fugitive d'une période; la seconde offrira à nos regards la généralisation du présent, l'idéal moderne; la troisième n'est autre que l'idéal éternel et immuable, que l'on apercevra à travers les deux premières couches, pour peu que l'œuvre d'art tienne un rang élevé parmi les productions de l'esprit et de la main.

Cette manière de concevoir l'œuvre d'art, dans la diversité des éléments qui la constituent, fait un devoir au critique d'interroger tour à tour l'esthétique et l'histoire, et de réunir à leurs enseignements les connaissances techniques. Si la critique du XVII[e] et du XVIII[e] siècle, nous paraît aujourd'hui si incomplète, si froide et si peu instructive, au moins chez la plupart des écrivains qui ont abordé les questions d'art, c'est que la philosophie ou cette partie de la philosophie appelée la science du beau n'avait pas encore été appliquée à l'étude des chefs-d'œuvre, c'est que sous le nom de l'histoire de l'art, on ne connaissait guère que l'histoire des artistes, ou des progrès matériels introduits par le temps dans la pratique du métier; c'est que les connaissances techniques, quoique vivement recherchées par quelques amateurs, étaient peu répandues dans la nation, et comme interdites à beaucoup par la difficulté de contempler et de comparer des œuvres dispersées de toutes parts ou réunies dans des collections presque inaccessibles. On rapporte qu'une statue de bois, érigée à Samos, était

l'œuvre de deux artistes, dont l'un avait travaillé à Samos, l'autre à Ephèse; les deux moitiés rapprochées avaient offert aux Grecs étonnés l'image d'Apollon. On se doute bien qu'une pareille statue, exécutée d'ailleurs dans des temps fort reculés, n'aurait pu être comparée aux chefs-d'œuvre de Phidias. De même la critique d'art s'est formée, pour ainsi dire, d'éléments venus de directions opposées; le philosophe, l'historien, le dilettante, ont accompli leur tâche chacun à part; l'idée générale de l'art a remplacé pour tous les trois la communauté de plan; de leurs études rapprochées est sortie une science nouvelle qui ne s'est guère constituée que de nos jours. C'est Diderot qui a dressé la statue sur sa base, statue encore raide et mal dégrossie; car si la philosophie et une certaine expérience des choses de l'art s'étaient réunies pour ébaucher l'œuvre, l'histoire n'avait pas encore apporté son précieux concours. Aujourd'hui la science est faite, on peut le dire; seulement il importe de ne point séparer des études dont la théorie et l'histoire même de la critique d'art démontrent la nécessité. De nos jours encore il n'est pas rare de voir des critiques d'art railler l'esthétique, nier l'idéal, traiter de chimères toutes les considérations de Schelling, de Kant, de Hegel sur l'art, réprimander durement les artistes, trop peu nombreux d'ailleurs, que ces questions préoccupent, ou qui, comme Töppfer, essaient de donner une définition raisonnée du beau. D'autres, négligeant la partie technique de l'art, ne demandent à l'œuvre que d'être inspirée par un sentiment élevé, moral ou religieux,

et tiennent l'artiste quitte de toute preuve d'habileté et de talent ; d'autres, dédaignant les leçons de l'histoire, refusent leur admiration à des œuvres conçues d'après un idéal différent du nôtre, ou bien admirent à contre-sens; d'autres, au contraire, s'interdisent tout jugement sur la valeur absolue de l'œuvre, et croient faire preuve d'impartialité en approuvant tout ce qu'ils sont parvenus à expliquer, par l'étude de l'histoire. Ces différents critiques sont punis de leur ironie, de leur indifférence, ou de leurs préventions ; non-seulement ils ne s'entendent pas, — comment s'entendraient-ils? ils s'obstinent à considérer un même objet chacun d'une place différente, et toujours la même pour chacun d'eux — mais ils n'ont le plus souvent ni consistance dans les idées, ni largeur dans les vues, ni sincérité dans les convictions; ils en sont réduits à donner leur sentiment pour une sentence, ou à nier toute critique dogmatique, ou à compter les suffrages. D'autres, au contraire, mieux inspirés, remontent volontiers jusqu'aux principes, unissent à l'éducation intellectuelle et littéraire celle des sens esthétiques, prêtent l'oreille aux observations des hommes du métier, exercent leur main au besoin, et consultent l'histoire avec cette curiosité sympathique, qui nous fait entrer en communion d'idées et de sentiments avec des hommes d'un autre siècle et d'un autre pays. S'ils sentent vivement, si leur imagination trop émue ne substitue point leurs propres fantaisies à l'idée de l'artiste, s'ils rendent leurs impressions avec une verve communicative, il faut reconnaître en eux les maîtres de la critique. Comment pour-

rait-on les surpasser, ou simplement les égaler? en étudiant plus à fond, s'il est possible, les sciences sur lesquelles s'appuie la critique, en faisant faire surtout de nouveaux progrès à l'esthétique appliquée, qui n'est autre chose qu'une analyse des éléments de l'œuvre d'art et de leur manière d'agir isolément ou simultanément sur notre sensibilité; en réunissant plus étroitement ces connaissances d'ordre différent, en suivant cette méthode que nous avons essayé de décrire et qui détermine à quel moment et pour quelle part la philosophie, la technique, l'histoire, doivent intervenir dans l'examen de l'œuvre, enfin en osant conclure, et placer le tableau ou la statue à son véritable rang esthétique. Nous demandons sans doute au critique des qualités rares, rarement réunies chez une même personne; c'est que nous pensons, non à tel ou tel critique, mais au modèle idéal, vers lequel doit tendre tout homme qui écrit sur les choses de l'art. Or la perfection, dans un genre même inférieur, est toujours au delà de notre portée; notre esprit s'élance plus haut que nos forces ne peuvent atteindre. D'ailleurs si l'on a dit :

La critique est aisée et l'art est difficile,

cela ne peut être vrai que de la critique légère, non de la critique sérieuse, considérée comme une science. Cette dernière exige de ceux qui la cultivent autant d'études et de goût que l'art le plus compliqué de ceux qui le pratiquent. Il faut distinguer sans doute entre les critiques comme entre les artistes; mais il n'y a rien de comparable, pour l'intelligence et l'âme, au véritable artiste, si ce n'est le véritable critique.

APPENDICE

Note A.

Une fois l'art bien distingué de la nature, il reste à expliquer le genre de plaisir tout particulier que nous devons à la contemplation des œuvres d'art. Ici différentes causes se présentent et toutes doivent être admises comme concourant à l'effet général. C'est d'abord l'imitation qui par elle-même est agréable ; elle est une preuve d'intelligence et d'adresse, nous ressemblons sur ce point à l'enfant dont parle Plutarque [1]. « Si on lui présente en même temps, un morceau de pain et un petit chien, ou un veau fait avec de la pâte ; il préférera celui-ci sans balancer. » En second lieu, l'objet imité peut avoir un grand charme à nos yeux, indépendamment de l'imitation ; les spectacles qui nous intéressent dans la réalité, ne peuvent déchoir de leur intérêt que par une représentation défectueuse ; enfin, à ces différents plaisirs, il faut joindre le plaisir par excellence, celui d'entrevoir l'idéal, si l'artiste a su lui-même le voir dans la nature, et l'exprimer avec franchise dans son œuvre. En indiquant ces diverses sources de plaisir esthétique Diderot a surtout fait ressortir la part réservée dans notre admiration à l'artiste lui-même. Il est de l'avis de Plutarque : une œuvre d'art porte l'empreinte de l'intelligence et de la liberté ; or nous aimons la liberté et l'intelligence ; ce caractère suffirait seul pour décider notre sympathie. « Ce monde n'est qu'un amas de molécules

1. Symposiaques, 5, 1.

pipées en une infinité de manières diverses. Il y a une loi de nécessité qui s'exécute sans dessein, sans effort, sans intelligence, sans progrès, sans résistance dans toutes les œuvres de la nature. Si l'on inventait une machine qui produisît des tableaux, tels que ceux de Raphaël, ces tableaux continueraient-ils d'être beaux?... Non..: Et la machine? Lorsqu'elle serait commune, elle ne serait pas plus belle que les tableaux — Mais d'après vos principes, Raphaël n'est-il pas lui-même cette machine à tableaux? — Il est vrai. Mais la machine Raphaël n'a jamais été commune; mais les ouvrages de cette machine ne sont pas aussi communs que les feuilles de chêne; mais par une pente naturelle et presque invincible, nous supposons à cette machine une volonté, une intelligence, un dessein, une liberté. Supposez Raphaël éternel, immobile devant la toile, peignant nécessairement et sans cesse. Multipliez de toutes parts ces machines imitatives. Faites naître les tableaux dans la nature, comme les plantes, les arbres et les fruits qui leur serviraient de modèles; et dites-moi ce que deviendrait votre admiration. » L'abbé qui donne la réplique à Diderot accepte sans objection ni réserve cette explication ; on peut, sans injustice, être moins facile ou moins complaisant. Diderot a raison en un sens : nous admirons dans Raphaël une faculté supérieure, librement cultivée, habilement conduite ; l'œuvre de son côté n'est pas commune, mais est-ce bien à ce titre et à ce titre seulement qu'elle mérite d'être admirée ? Je la suppose rare et cependant dépourvue de beauté — supposition légitime, car les choses rares ne sont pas nécessairement belles — nous fera-t-elle éprouver le même genre de plaisir ? Nous la contemplerions sans doute avec curiosité ; nous l'étudierions avec l'intérêt que nous inspirent les phénomènes accidentels et singuliers de la nature ; nous lui ferions une place dans nos collections; nous aurions soin d'avertir les visiteurs qu'elle est unique de son espèce, nous tiendrions à peu près le même langage que l'amateur de La Bruyère parlant d'une de ses estampes : « il convient qu'elle est mal gravée, plus mal dessinée ; mais il assure qu'elle est d'un maître italien qui *a travaillé peu*, qu'elle *n'a presque pas été tirée*, que c'est *la seule qui soit en France de ce dessin*, qu'il l'a *achetée très-cher*. » Mais irions-nous jusqu'à dire avec Démocède que nous ne la changerions pas contre ce que nous avons de meilleur ? C'est pourtant Démocède qui a raison, si Diderot n'a pas tort. L'un et l'autre se trompent sans doute ; c'est la beauté qui, dans une œuvre d'art comme dans la nature,

nous plaît et nous captive, et c'est la rareté qui achève de donner à la beauté tout son prix.

Le plaisir que nous procurent les beaux-arts est surtout remarquable lorsque le sujet est de nature à nous affecter douloureusement. Diderot a lui-même posé la question en termes fort nets : « Puisque j'ai du plaisir, qu'ai-je à pleurer ? Et si je pleure, comment se fait-il que j'ai du plaisir ? »

Faut-il chercher la réponse dans cette pensée de La Rochefoucauld : « Dans l'adversité de nos meilleurs amis, nous trouvons souvent quelque chose qui ne nous déplaît pas ? » Diderot donnerait volontiers la même raison ; mais il ne la comprend pas comme La Rochefoucauld. Chez le moraliste misanthrope, cette pensée n'est qu'une épigramme de plus contre l'amour-propre et l'égoïsme de l'homme. Le philanthrope du XVIIIe siècle n'a point de ces traits contre l'humanité ; il modifie donc ainsi la maxime odieuse de La Rochefoucauld : « C'est à l'infortune de nos amis que nous devons la connaissance flatteuse de l'énergie de notre âme. » Ceci est bien un nouveau genre d'amour-propre, mais plus raffiné, plus exquis, plus semblable à une vertu ; se savoir gré de sa pitié est sans doute un innocent orgueil ; au moins ce sentiment exclut-il toute méchanceté et toute basse jalousie.

Mais là n'est pas encore l'explication cherchée : il s'agit de l'art, du plaisir qu'il nous cause, et non des sentiments que nous éprouvons devant une scène réelle. Diderot, prenant l'exemple d'un couvreur suspendu à l'extrémité d'une corde et balancé dans le vide, distingue deux rôles dans le spectateur : « Je suis double, dit-il : je suis le couvreur, je reste moi. C'est le moi, couvreur, qui frémis et qui souffre, et c'est le moi tout court qui a du plaisir. » Cette théorie nous paraît plus spécieuse que juste ; d'abord il est difficile de faire ainsi deux personnages à la fois ; si nous supposons une alternative, nous oscillerions de la douleur au plaisir, et du plaisir à la douleur ; et notre conscience nous dit que nous n'éprouvons rien de semblable. Puis si j'étais le couvreur, ne fût-ce qu'un instant, ce n'est pas la pitié que j'éprouverais, ce serait l'effroi. Il faut donc chercher une autre explication, qui du reste se présente d'elle-même ; notre âme essentiellement active trouve le bonheur dans cette activité même ; être affectée de quelque manière que ce soit est pour elle un plaisir ; mais à ce plaisir la réalité mêle souvent un aiguillon que l'imitation émousse singulièrement. Le sentiment agréable reste seul, et l'âme heureuse de l'occasion, se livre tout entière au plaisir.

Diderot ne paraît pas avoir eu sur le but de l'art une opinion bien arrêtée. Tantôt il ne verra dans l'art qu'une source de sentiments délicieux, il ne lui demandera que de le charmer, de l'attendrir, de répondre à son besoin d'émotion. Tantôt il fera de l'art un auxiliaire de la morale privée ou publique ! « O quel bien il en reviendrait aux hommes, s'écrie-t-il, si tous les arts d'imitation se proposaient un objet commun, et concouraient un jour avec les lois pour nous faire aimer la vertu et haïr le vice ! » Cependant Diderot ne paraît avoir sacrifié ni toujours ni complétement le but élevé de l'art à l'utilité pratique. Il comprend que la philosophie n'est pas l'art, et que si les artistes ne doivent pas contredire les enseignements du philosophe, du moins ne sont-ils pas tenus sous peine de déchoir de réformer les mœurs de leur temps ; il est trop partial, pour ne point applaudir aux coups portés par l'art « à la superstition », mais il a une idée trop haute de l'art, pour vouloir enrôler les artistes dans la phalange militante de l'Encyclopédie.

Note B.

On rattache à l'architecture l'art des jardins. Deux théories différentes ont prévalu en France : l'une considérant le jardin comme une seconde habitation, a traité les arbres et les plantes comme les matériaux d'une architecture vivante ; l'autre, ne voulant voir dans les jardins qu'une image de la nature elle-même, y rassemble toutes les beautés de la plaine et de la montagne, de la forêt et même du désert. A l'époque de Diderot c'est le second de ces systèmes qui était en honneur. Le Nôtre était bafoué ; on imitait les Anglais qui sur la foi de l'architecte Chambers, imitaient les Chinois, qui, disait-on, imitaient les caprices de la nature. Le grand art était de ménager des surprises aux promeneurs par la variété des accidents ; le plus petit terrain devait rivaliser avec la contrée la plus pittoresque ; on jouait au paysage, avec des arbres, des rochers, des ponts et des ruisseaux, comme au XVIIe siècle avec les mêmes éléments on avait joué à l'architecture ; de même qu'un jardin des plantes doit réunir toutes les familles, de même le jardin d'agrément devait renfermer

dans ses étroites limites les points de vue les plus divers. Tel était du moins l'idéal, et s'il n'était pas toujours praticable, au moins essayait-on de s'en rapprocher le plus possible.

Diderot ne paraît pas avoir goûté ces excès de l'esprit de système. Il sut rendre justice aux jardins de Versailles et de Marly. C'est à propos de ces derniers qu'il s'exprime ainsi dans une lettre à mademoiselle Voland. « Celui qui a planté ce jardin a conçu qu'il avait à exécuter une grande et belle décoration, qu'il fallait cacher jusqu'au moment où on la verrait toute entière. Ce sont des ifs sans nombre et taillés en cent mille façons diverses qui bordent un parterre de la plus grande simplicité, et qui conduisent en s'élevant à des berceaux de verdure dont la légèreté et l'élégance ne se décrivent point; ces berceaux en s'élevant encore arrêtent l'œil sur un fond de forêt dont on n'a taillé que la partie des arbres qui paraît immédiatement au-dessus des berceaux; le reste de a tige est agreste, touffu, et sauvage : il faut voir l'effet que cela produit ! Si l'on eût taillé les branches supérieures des arbres comme les inférieures, tout le jardin devenait uniforme, petit et de mauvais goût. Mais le passage successif de la nature à l'art, et de l'art à la nature, produit un véritable enchantement. Sortez de ce parterre où la main de l'homme et son intelligence se déploient d'une manière si exquise, et répandez-vous dans les hauteurs ; c'est la solitude, le silence, le désert, l'horreur de la Thébaïde. Que cela est sublime ! quelle tête que celle qui a conçu ces jardins ! » Dans ce passage Diderot devine l'éclectisme moderne qui définit le jardin : « une habitation de plaisance, faisant la transition entre la ville et la campagne, entre le château et la forêt. » Il comprend très-bien que le jardin étant une œuvre d'art, l'art doit s'y montrer franchement, que le jardin étant fait par l'homme et pour l'homme, nous devons y retrouver son intelligence et son besoin d'ordre; que la nature a cependant ses droits, sur lesquels il ne faut empiéter que pour les mieux faire ressortir. Est-il possible de s'être mieux dégagé des préventions de son temps et d'avoir mieux concilié deux systèmes trop absolus pour être vrais ?

FIN.

Vu et lu à Paris, en Sorbonne, le 9 octobre 1875, par le doyen de la Faculté des Lettres.

PATIN.

Vu et permis d'imprimer.
Le vice-recteur de l'Académie de Paris,

A. MOURIER.

TABLE DES MATIÈRES

Coulommiers. — Typographie Albert PONSOT et P. BRODARD.

